
Bd. 14
Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler.
SCHOTTENLOHER.
DAS ALTE BUCH.


Ex-libris
Charles Atwood
Kofoid



Das alte Buch

von

Dr. Karl Schottenloher

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Band 14



Das alte Buch

von

Dr. Karl Schottenloher
Oberbibliothekar an der Staatsbibliothek
in München

Zweite, vermehrte Auflage

Mit 106 Abbildungen



BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1921

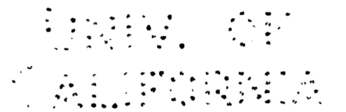




Inhaltsverzeichnis.

Published 1921

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig



Vorwort zur zweiten Auflage.

In einer drangvoll stürmischen Zeit, wo das Buch mehr als je zum treuen, unverlierbaren Freunde stiller Stunden geworden ist, durfte der Gegenstand „Das alte Buch“ von vornherein freundlicher Teilnahme sicher sein. Diese Hoffnung ist nicht betrogen worden.

Sammeln heißt Sichten und Ordnen; ohne die Kunst des Auswählens sinkt alles Sammeln, das geistige wie das körperliche, zum Trödelkram herab. Die vorliegende Niederschrift will ein sichtender Führer durch die unübersehbare Masse der alten Bücher sein. Stand in der ersten Auflage das schöne, das geschmückte Buch im Vordergrunde der Darstellung, so will die Neubearbeitung in den Abschnitten: Luthers Bibelübersetzung, die Kartenwerke, die Notendrucke, die deutschen Klassiker, sachliche Gruppen noch mehr zu Worte kommen lassen. Diese Darlegungen sollen jenen Lesern und Sammlern dienen, die nicht bloß das Buch im ganzen, sondern auch Sonderteile im Rahmen der Gesamtentwicklung dargestellt haben wollen. Solche Gruppen werden, wenn sie Anklang finden, vielleicht noch weiter zu berücksichtigen sein.

Ein brauchbares Hilfsmittel der Buchgeschichte und Bücherkunde kann nur dann entstehen, wenn Leser und Darsteller einträchtig zusammenwirken. Die freundlichen Ratschläge und Mitteilungen sind dankbar verwertet worden; mögen sie auch ferner nicht fehlen!

Daß das deutsche Buch besonders eingehend behandelt ist, bedarf um so weniger der Rechtfertigung, als es nicht auf Kosten des fremdländischen geschehen ist. Es scheint, daß wir Deutsche infolge unserer Weltlage mehr als andere Völker dazu bestimmt

sind, aus einem Äußersten in das andere, aus dem Mangel an Zusammengehörigkeitssinn in die Überspannung des Nationalen und dann wieder in das Gegenteil zu fallen. Wer aus der Geschichte lernt und es gut mit unserm Volke meint, wird eine gemütvolle Stärkung des Vaterländischen zu den wirksamsten Zukunftskräften unserer Wiedergesundung rechnen müssen. Ein Volk, das das Vertrauen zu sich selbst verliert, das die Liebe zum Vaterländischen, zur Eigenart seines Stammes ertötet, reißt seine Lebenswurzeln aus dem nährenden Boden und liefert sich trotz allen Schwärmens für Weltverbrüderung dem Untergange aus. Die Geschichte des deutschen Buches kann uns zum beglückenden Hoheliede von deutscher Arbeit werden, wenn wir nur, frei von Überhebung, mit Lust und Liebe drinnen blättern.

Einleitung.

Das alte Buch darf einen großen Kreis zu seinen Freunden rechnen, im weitesten Sinne den gleichen Kreis, der sich der Gesamterscheinung des Buches, seinem körperlichen und geistigen Wesen, verbunden fühlt: die Verfasser, die Hersteller, die Verkäufer, die Hüter, die Sammler, die Leser der Bücher. So wäre es nur die eigene Schuld, wenn die Darstellung eines so beliebten Gegenstandes keine Beachtung fände.

Eine Übersicht über das alte Buch wird ihre Grenze an dem gedruckten Schriftwerk finden müssen. So will es schon der Sprachgebrauch, wenn er vom Buche spricht. Zudem ist das geschriebene Buchwerk, die Handschrift, eine so vielgestaltige Welt mit selbständigen Lebensbedingungen, daß sie eine ungeteilte, geschlossene Betrachtung für sich verlangt. Die Grenze nach rückwärts ist damit ganz von selbst gegeben, es ist die bedeutungsvolle Geburtsstunde der Buchdruckerkunst, die wichtige Scheide zugleich zwischen mittlerer und neuerer Zeit, wo sich dem europäischen Menschen ganz neue geistige und körperliche Welten erschlossen haben.

Schwieriger ist, das Betrachtungsfeld nach vorne abzustecken, da muß aufs Geratewohl ein Strich durch den Fluß der Dinge gezogen werden. Da Jahrhundertwenden von alters her beliebte Marksteine für willkürliche Abgrenzungen sind, so mag die bewegte Zeit um 1800 die künstliche Scheidewand gegen das neuere Buch hin bilden. Ein Jahrhundert trennt uns von dieser Zeit, es ist dieselbe Spanne, die ungefähr ein Buch durchlebt, bis es in die Formenwelt der Vergangenheit hinuntertaucht. Das fällt nicht mit dem Veraltern der Gedankenwelt zusammen. Manche Bücher haben sich schon bei ihrer Geburt überlebt und manche bleiben ewig jung. Es



Das alte Buch

von

Dr. Karl Schottenloher

Die Entwicklung der Buchgestalt vollzieht sich hauptsächlich innerhalb einer bewußten, liebevollen Buchpflege. So wird unser Betrachtungsgegenstand vor allem das Buch im Sonntagskleide sein, wo es vornehm gewandet oder verschwenderisch geputzt in die Erscheinung tritt. Das nüchterne Gebrauchsbuch darf nicht vernachlässigt werden, wenn es eine Eigenart oder eine Entwicklung zum Ausdruck bringt, sonst kann es im Hintergrunde bleiben.

Daß der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, liegt in der hohen Bedeutung dieses Zeitraums für die Ausgestaltung des Buches, das hier seine im wesentlichen dauernden Formen gefunden hat.

Im Rahmen einer kurzen Übersicht konnten nur kleine Ausschnitte ohne fortlaufende Aneinanderreihung gegeben werden. Und schließlich ist das auch kein Fehler. An Nachschlagewerken über das alte Buch ist kein Mangel; auf die Hauptschriften weisen die Literaturangaben am Schlusse des Buches hin. Die unmittelbare Wirklichkeit kann schließlich nur an den Druckdenkmälern selbst erlebt und begriffen werden und zu den ursprünglichen Quellen zu führen, ist nicht nur der Zweck der eingestreuten Abbildungen, sondern auch das letzte Ziel der ganzen Betrachtung.

Gerne bekennt der Verfasser, daß er seinem bibliothekarischen Berufe und der Tätigkeit an der Münchener Staatsbibliothek vieles, ja alles seiner Darstellung verdankt. Daß vor allem so frisch aus dem Vollen und Ursprünglichen der Quellen geschöpft werden konnte, ist einzig und allein dem immer wieder überraschenden Reichtum der schönen Münchener Sammlung zuzuschreiben.

Die enge Verbindung der vorliegenden Schrift mit den Schätzen der bayerischen Landesbibliothek kommt auch darin zum Ausdruck, daß die Vorlagen zu den Abbildungen alle der Münchener Sammlung angehören. Für solch ausgiebige Benutzungsmöglichkeit fühlen sich Verfasser und Verlag zu größtem Dank verpflichtet.

A. Allgemeines.

Das alte Buch im Wandel der Jahrhunderte.

1. Aus der Vorzeit des Buchdrucks.

Alle großen Erfindungen sind durch das unsichtbare Walten eines vorbereitenden Zeitgeistes, einer umgestaltenden und umbildenden Entwicklungskraft bedingt, die dem Dichten und Denken bestimmte Spannungen gibt, bis sich das Drängende zum Lichte ringt und in der Schöpfertat eines begnadeten Sehers Gestalt annimmt.

Der kraftvolle Aufstieg des Bürgertums im ausgehenden Mittelalter, das gesteigerte Selbständigkeitsgefühl der Menschen, die zunehmende Nachfrage nach den Bildungsmitteln der Zeit, das gleichzeitige Aufblühen mehrerer Universitäten in den deutschen Landen, die merkliche Verbilligung des Schreibpapiers, der starke Einfluß der humanistischen Geistesbewegung von Italien her, all das zielte mehr und mehr auf eine ausgebreitete Massenherstellung von Bild- und Buchwerken hin, wie sie sich nicht minder in den zahlreichen Namen von Schreibern, Aufdruckern, Brief- und Kartenmalern als auch in der fast unübersehbaren Handschriftenfülle des 15. Jahrhunderts bekundet.

Um aber zu einem neuen Schreiben, zur Vervielfältigung der Buchstaben zu gelangen, scheint der erfinderische Geist des Menschen bei der Goldschmiedekunst in die Lehre gegangen zu sein. Arnold Bergellanus berichtet in einem überschwenglichen Lobgedicht auf die Buchdruckerkunst, das er 1541 dem Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg gewidmet hat, Gutenberg sei durch seinen Siegelring zur Erfindung des Buchdrucks gekommen:

er habe sich so lange mit dem Grabstichel versucht, bis er zuletzt Typen aus hartem Metall geschnitten und das Gießen der Formen erfunden habe. Danach hätte also der Metallschnitt dem Schreiber die Feder entwunden, was um so weniger von der Hand zu weisen ist, als es mit anderen Geschichtszeugen der Goldschmiedekunst in vollem Einklang steht. Diese Kunstfertigkeit ist seit undenklichen Zeiten mit dem Buche aufs engste verbunden: sie hat die Einbände mit Schließen, Beschlägen und Prägungen aller Art geschmückt. Und nicht nur das. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts sind uns merkwürdige Bucheinbände erhalten, die von dem Nürnberger Dominikanerbruder Konrad Forster und Johann Wirsing mit umfangreichen Aufschriften mittels metallener, petschaftartig geprägter Einzeltypen gestempelt sind. Von dem aus Prag stammenden Goldschmied Procopius Waldvogel aus Avignon besitzt man Urkunden der Jahre 1444 und 1446, die auf allerlei geheimnisvolle, verborgen gehaltene Fertigkeiten im Prägen und Schneiden von Buchstaben und Aufschriften hindeuten. Wie bei den Nürnberger Bucheinbänden wird es sich um Stempelarbeiten und Siegelungen gehandelt haben.

Auch vom Bilderschnitt wissen wir, daß er um die Mitte des 15. Jahrhunderts bereits in hoher Blüte gestanden ist. Wir kennen einen Metallschnitt mit der Passion vom Jahre 1446. Wir werden unterrichtet, daß ein Schuldner Bertold Borsteld in Lübeck am 20. August 1459 seinem Gläubiger Hans Leiden zehn Bilder, darunter Christus am Kreuz, das jüngste Gericht und die Historie von Troja, in Kupfer zu schneiden versprach. Und die Geschichte des Kupferstichs verzeichnet eine Reihe von Bildern, die in sehr frühe Zeit zurückgehen und dem Holzschnitt künstlerisch um ein gutes Stück voraus sind. Wenn auch der volle Beweis dafür schwer zu erbringen ist, so deutet doch alles darauf hin, daß der Kupferstich und der Metallschnitt älter als der Holzschnitt sind, daß die Holzschneidekunst dem Metallschnitt folgt und sich langsam im Blockbuch entwickelt, bis sie sich ob der leichteren Herstellungsart berufen fühlt, die Massenausschmückung des Buches zu übernehmen. Tatsache ist es auf jeden Fall, daß nicht ein Holzschneider, sondern ein der

Fertigkeiten des Goldschmiedegewerbes kundiger Meister, eben Gutenberg, den Schnitt und Guß beweglicher Typen, also das Wesentliche der Buchdruckerkunst, erfunden hat. Es ist kein Zufall, daß die ältesten Zierate der Frühdrucke, die Auszeichnungsbuchstaben der Mainzer Ablaßbriefe, die doppelfarbigen Initialen des Psalteriums von 1457 und das Druckerzeichen Fusts und Schöffers nicht von Holzstöcken, sondern von Metallplatten abgedruckt sind. Die Herkunft der Buchdruckerkunst aus der Goldschmiedwerkstätte ist damit beredt zum Ausdruck gebracht.

2. Die frühesten Druckdenkmäler.

Aus berühmt gewordenen Prozeßakten des Jahres 1439 ist bekannt, daß Johann Gutenberg in seiner Straßburger Zeit eine Arbeits- und Handelsgesellschaft gebildet hat, um in Massen Spiegel herzustellen, die zur bevorstehenden Aachener Heiltumsfahrt fertig werden sollten. Wir dürfen darnach Gutenberg als Teilnehmer des großen Aachener Festes vom Jahre 1440 voraussetzen und mit einer glaubhaften Vermutung der Gutenbergforschung annehmen, daß der erfindungsreiche Meister dabei den Metallschnitt kennen und werten gelernt hat, der gerade am Niederrhein in besonderer Blüte gestanden zu haben scheint. Es trifft sich gut, daß die Kölner Chronik von 1499 die Zeit um 1440 als das Jahr der ersten Druckversuche nennt, die durch die holländischen Donat-Ausgaben angeregt worden seien.

Das ist eben der letzte, freilich entscheidende Schritt, daß Gutenberg, die Erfahrungen des Holz- und Metallschnitts wirksam nutzend, das Wortbild des Schrifttextes in seine Teile auflöst, die Buchstaben als selbständige Bilder ins Auge faßt, sie mit dem Handwerkszeug des Goldschmiedes in Stempel schneidet und in frei bewegliche, nach Belieben zusammensetzbare Metalltypen umgießt.

Es ist schon oft gefragt worden, warum über das Leben und

Wirken Gutenbergs sowenig überliefert, warum vor allem sein Name in den Druckwerken nirgends genannt ist. Vielleicht ist die Erklärung darin zu suchen, daß die Erfindung des Buchdrucks von der Umgebung Gutenbergs gar nicht einem einzelnen, sondern dem Zusammenwirken der Straßburger und Mainzer Arbeitsgenossenschaften zugeschrieben worden ist. Wenn Gutenberg mit tüchtigen Zunftgenossen eine Werkstätte gegründet und sich dazu hilfsbereiter Geldkräfte bedient hat, so waren nach der Auffassung jener Zeit alle diese Teilnehmer Mitwisser und Geschäftsgenossen des Unternehmens und hatten an den Früchten der Arbeit gleichen Anteil. Die Erfindung des Buchdrucks stellt mit den nötigen Vorbedingungen: der Metallmischung, dem Stempelschnitt, dem Schriftguß, dem Setzen der Typen, der Farbenbereitung, dem Pressedruck eine so verwickelte Vereinigung mancherlei Handfertigkeiten dar, daß man sie in der Tat nur als das Ergebnis einer großzügig eingerichteten, mit den besten Arbeitskräften bedienten Werkstätte denken kann. Wir müßten dann auch die berühmte Schlußschrift des „Catholicon" von 1460 dieser Vertragsgesellschaft zuschreiben: sie dankt Gott dem Allmächtigen, dem Beschützer der neuen Erfindung für das glückliche Gelingen des schwierigen Werkes. Kein Name ist genannt, das Dankgebet spricht die Gefühle aller aus, die an dem Unternehmen beteiligt waren.

Nicht als Tat Gutenbergs, sondern als Mainzer Erfindung fügte sich dann die neue Errungenschaft dem Erfahrungsschatz der Mitwelt ein. Das unsterbliche Verdienst Gutenbergs soll durch solchen Erklärungsversuch keineswegs geschmälert werden. Gutenberg muß nach allem, was wir von den Vorgängen in Straßburg und Mainz wissen, als der geistige Urheber und zielbewußte Leiter des Unternehmens, als der eigentliche Erfinder des Buchdrucks angesehen werden, nur darf die fördernde Mitarbeit seiner Zunftgenossen so wenig als die Mithilfe des Kapitals vergessen bleiben.

Hier, wo vom fertigen Buche auszugehen ist, kann auf die verwickelte Geschichte der Erfindung nicht näher eingegangen werden. Nur von den Einwirkungen der neuen Kunst auf die Buchgestalt ist in einem kurzen Überblick zu handeln. Gutenberg ging bei der

Verfolgung seines Zieles von der Vorlage der spätmittelalterlichen Handschrift aus. Mußte die mechanische Vervielfältigung der Texte statt der bisherigen mühsamen Abschriften das unverrückbare Ziel seines Strebens sein, so schwebte ihm dabei immer die möglichst getreue Nachbildung der Handschriften vor. Er wollte förmliche Handschriftendrucke erzielen, die von den Vorlagen kaum zu unterscheiden wären, ihnen vor allem nicht nachstünden. Er wollte „wie geschrieben" drucken, so wie wir heute von jemandem sagen: „er schreibt wie gestochen". Ein ebenso schwieriges wie folgenreiches Ziel. Der Stempelschnitt ward dadurch von vornherein von einer fremden Macht, der Schönschrift der Hand, gemeistert, die der neuen Herstellungsart fertige Formen zur Nachahmung vorlegte. Nun war die spätmittelalterliche Handschrift das kunstvolle Ergebnis einer jahrhundertelangen, überaus reichen und lebendigen Entwicklung. Unendliche Vielgestaltigkeit ist ihr wesentlichstes Gepräge. Das freie Spiel der Hand gestaltet und zeichnet die Buchstaben nicht nach strengen Gesetzen und Überlieferungen, sondern schafft immer wieder neue Formen nach jenem inneren Antriebe, der im Schöpferischen der menschlichen Betätigung liegt. Und sie begnügt sich nicht mit dem einfachen Buchstabenbilde, sie streut Randverzierungen, Initialen und vielgestaltigen anderen Schmuck in unerschöpflichem Formenreichtum über die Blattseiten hin, hebt und belebt die Schriftblätter mit wechselndem Rot und Blau, bringt oft Seite für Seite neue Wirkungen zustande. Dieses bunte, farbenreiche Bild konnte durch die starre Druckkunst, die auf ganz anderer Grundlage ruhte, niemals restlos wiedergegeben werden. Wenn die ersten Drucker trotzdem an dem Ziele einer möglichst getreuen Nachbildung festhielten, so wird sie außer der eigenen künstlerischen Auffassung vor allem die Gewöhnung ihrer Zeit an die bisherige Überlieferung geleitet haben. Daß die neue Erfindung berufen war, das ganze Buchwesen von Grund auf umzugestalten, etwas ganz Neues an die Stelle des Alten zu setzen, scheint ihnen nicht bewußt geworden zu sein. Eine plötzliche Umwandlung des bis dahin überlieferten Schriftbildes in eine der neuen Herstellungsart entsprechende

Gestalt versuchten sie nicht; sie dachten vielleicht gar nicht daran. Sie wollten einzig und allein das bisher geschriebene Buch in die Vervielfältigungsform umsetzen, so wie der Formschneider die Zeichnung auf den Holzblock übertrug. Die Überlegenheit des neuen Verfahrens wird man vor allem in der wesentlichen Verbilligung erblickt haben, die etwa ein Fünftel der Handschriftenpreise betragen haben mag.

Es wird immer bewundernswert bleiben, wie geistvoll Gutenberg die anscheinend unlösbare, weil auf inneren Widersprüchen beruhende Schönschreibaufgabe der neuen Erfindung bezwungen hat. Diese satte, ebenmäßige, mit kräftiger Schwarzweißwirkung erfüllte Bibeltype ist wirklich die feierliche, festliche Prunkschrift des mittelalterlichen liturgischen Buches. Und in den einfachen, in ihrem kunstvollen Aufbau nicht minder hervorragenden Formen der Durandus- und Catholicontypen ist wieder die gewollte handschriftliche Wirkung bis ins einzelnste in höchster Vollkommenheit erreicht.

An diese ersten Druckformen reihen sich dann alle die mannigfachen Buchschriften des 15. Jahrhunderts, die überaus vielgestaltigen Formen, an denen oft auf den ersten Blick ihre Heimat, ihr Drucker erkannt werden können: sie alle, deren Formenreichtum den Hauptreiz der alten Druckwerke ausmacht, gehen auf das oberste Ziel Gutenbergs, auf die getreue, ja sklavische Wiedergabe des bunten Handschriftengepräges, auf die bewußte Nachahmung der Schönschriftkunst zurück. Schriftguß und Druckerwerkstätte sind in dieser Frühzeit meist enge miteinander verbunden. Jeder Guß gilt einem besonderen Zwecke, einer festen Bestellung, bekommt seine eigenartige Gestaltung: eine fabrikmäßige Typenherstellung gibt es noch kaum.

War so der engste Anschluß der Typenformen an die Buchschrift des Mittelalters so gut als nur möglich geglückt, so versagte die Buchdruckerkunst überall da, wo die Handschrift Schmuck und Farbe zur Anwendung gebracht hatte. Und diese schmückenden Zutaten waren zu hoher Vollendung gediehen, hatten ihr festes Bürgerrecht erlangt, konnten nicht mit einem Male übergangen

werden. Die Buchdruckerkunst fand den Ausweg, daß sie alle zierenden Beigaben, die farbige Hervorhebung der Überschriften und Textanfänge sowohl als auch die Ausstattung mit Randleisten, Initialen und Miniaturen der nachhelfenden Hand des Rubrikators, des Rotschriftkünstlers, und des Buchmalers überließ. Sie durfte dieses Wagnis um so unbedenklicher unternehmen, als auch in der Handschriftenherstellung die farbige Ausschmückung eine besondere, meist erst nach der schriftlichen Vollendung vorgenommene Tätigkeit gebildet hatte. Die Schreiber, Briefmaler und alle, die auf dem Gebiete der Buchherstellung tätig waren, übernahmen gerne die jetzt in viel reicherer Fülle ihnen zuströmenden Aufgaben und in den Klöstern, wo die schwarze Kunst die früher so rege Schreibtätigkeit fast völlig lahmgelegt hatte, standen dafür genug kunstfertige Hände zur Verfügung. Bei allen Segnungen, die die neue Kunst des Buchdrucks der Menschheit schenkte, hat sie doch ein Köstliches der Handschrift nicht ersetzen können: das Persönliche, Einmalige des mit der Hand geschriebenen Buches war mit der maschinenmäßigen Herstellung unwiderbringlich verloren. Es ist ein Zwiespalt ohnegleichen, daß der Mensch der Renaissance, der Schöpfer der nach Vollendung ringenden Persönlichkeit, die denkbar unpersönlichste Massenherstellung des Buches über sich ergehen lassen muß. Vielleicht haben gerade die übernommenen handschriftlichen Zutaten den Übergang zum gedruckten Buch erleichtert, indem sich die Bücherfreunde durch die ihnen überlassene Ausschmückung der erworbenen Druckwerke einigermaßen schadlos halten konnten. Zudem war fürs erste der sonst unausbleibliche Zusammenstoß mit den eingesessenen Gewerben der Schreiber und Briefmaler verhindert und so ein Zustand des allmählichen Ausgleichs geschaffen.

Sei dem wie ihm wolle: es wurde auf jeden Fall allgemeine Sitte, daß die Buchdrucker für die Überschriften, Initialen und Bilder Platz ließen oder für die Initialen kleine Buchstaben vordruckten, das weitere aber der handschriftlichen Ergänzung freigaben. Was uns heute als unbegreiflich erscheint, daß ein Buch in unfertigem Zustande die Druckerei verläßt und erst von den Käufern

völlig gebrauchsfähig hergerichtet oder auch unfertig belassen wird, haben die Zeitgenossen der ersten Drucker als etwas Selbstverständliches hingenommen, ein Zugeständnis, das auf Jahrzehnte hinaus das äußere Bild des gedruckten Buches entscheidend bestimmt hat.

Am frühesten trat der Rotdruck, die Einfärbung von Einzelbuchstaben und ganzen Überschriften mit auszeichnender roter Farbe, gegen die handschriftlichen Zutaten erfolgreich auf. Ihm folgte langsam die in Holz oder Metall geschnittene Initiale samt der häufig damit verbundenen Seitenranke oder Umrahmung, endlich das selbständige Holzschnittbild, bis nach und nach das Buch vollständig fertig die Druckpresse verließ. Dieser allmähliche Übergang zur völligen mechanischen Vervielfältigung, dieses Tasten mit den verschiedensten Versuchen, diese langsam fortschreitende Überwindung des handschriftlichen Gepräges der Frühdrucke bietet ein überaus reizvolles, noch wenig erschlossenes Gebiet der Buchdrucksgeschichte dar. Die herrlichen doppelfarbigen Initialen des Mainzer Psalteriums vom Jahre 1457, die wechselvolle Entwicklung des schwierigen Rotdruckes, die in einzelne italienische Druckwerke mit der Hand eingepreßten Holzschnittranken, die eigenartige Einfügung und Einklebung von Kupferstichen in der Florentiner Dante-Ausgabe vom Jahre 1481, alle diese Bemühungen bewegen sich in ein und derselben Richtung, drängen auf den vollständigen Sieg der mechanischen Vervielfältigungskunst im Buche hin.

Die Entwicklung der Buchdruckerkunst von den frühesten Versuchen, den Donaten und Ablaßbriefen bis zur ersten umfänglichen Bibelausgabe kann hier im einzelnen nicht verfolgt werden. Um ein ungefähres Bild von dem ältesten Buche zu erhalten, genügt es auch, einzelne, besonders eigenartige Druckdenkmäler als Marksteine der ganzen Entwicklung hervorzuheben.

Beginnen wir mit dem überaus kostbaren Büchlein, das, mit dem Typengepräge der 36zeiligen Bibel hergestellt, den Titel trägt: „Ein Mahnung der Christenheit wider die Türken"! Kostbar ist das kleine Schriftchen nicht bloß wegen seiner Seltenheit: es ist ein einziger Abzug bekannt, den die Münchener Staatsbibliothek

aus der Büchersammlung des Augsburger Humanisten Konrad Peutinger besitzt, sondern kostbar auch als eine der ältesten Druckschriften in deutscher Sprache. Eigenartig ist darin vor allem die Titelüberschrift, es ist das früheste mit einem wirklichen Titel beginnende Druckwerk und bildet damit eine bemerkenswerte Ausnahme in der langen Reihe der meist ohne Titelaufschrift erschienenen Frühdrucke. Eigenartig ist ferner die handschriftliche Hervorhebungsform mit roten Strichen, die sowohl durch die Überschriften wie durch das Schlußwort gehen: eine Erscheinung, die in der druckverwandten „Türkenbulle" des folgenden Jahres wiederholt ist und schon damit auf die gleiche Herkunft beider Drucke hinweist. Der gereimte Text des „Türkenkalenders", wie die „Mahnung an die Christenheit" nach ihrer Kalenderform genannt wird, beginnt mit einem Gebete zu Christus um Hilfe gegen die Türken und setzt sich die einzelnen Monate hindurch in Aufforderungen an die christlichen Mächte zum Kampfe gegen den Erbfeind der Christenheit fort. Das Schlußwort „Ein gut selig neu Jahr" ist an das Jahr 1455 gegerichtet. Die leeren Räume für die Initialen sind mit eingeschriebenen roten Buchstaben ausgefüllt.

Wenn die Mehrzahl der frühesten Druckversuche in deutscher Sprache erschienen ist, so verdient diese Erscheinung besondere Beachtung. Das aus dem Sibyllenbuch nur stückweise erhaltene „Weltgericht", der astronomische Kalender für 1448, der Cisianus, der Türkenkalender, die Bulle des Papstes Calixt III. wider die Türken, es sind das alles für einen weiten Leserkreis bestimmte Schriften, Erzeugnisse einer und derselben Werkstätte, die gleich der früheren massenhaften Handschriftenherstellung eines Diebold Lauber zu Hagenau der Verbreitung volkstümlicher Schriften dienen wollte. Es bereitet sich also von Anfang an die uns seitdem geläufige Zweiteilung aller Buchherstellung in volkstümliches und gelehrtes Schrifttum vor. Im Volkstümlichen steht der belehrende Zweck im Vordergrund, Unterhaltungsschriften fehlen noch ganz. Daß der Typenvorrat der frühesten Druckversuche später in der Werkstätte Albrecht Pfisters in der gleichen volkstümlichen Richtung, nur mit Holzschnitten bereichert, zur Anwendung kam, ist

wohl eher dem Zufall als einem inneren Zusammenhang zuzuschreiben.

Das bedeutsamste Werk der ältesten Vervielfältigung, die größte Druckkostbarkeit der großen Sammlungen wird immer die berühmte 42 zeilige lateinische Bibelausgabe bleiben, das Druckdenkmal, das dem großen Erfinder Gutenberg am nächsten gestanden zu sein scheint. Diese Perle der Buchdruckfrühzeit darf auch an dieser Stelle nicht übergangen werden. Gleich den meisten mittelalterlichen Handschriften beginnt auch sie sogleich mit dem Textanfang: „Incipit epistola iheronimi ad paulinum presbiterum de omnibus divine historie libris: Hier beginnt der Brief des hl. Hieronymus an den Priester Paulinus über die Bücher der Hl. Schrift." Die ganze Überschrift ist in Rot gedruckt, der erste Versuch, die überlieferte Auszeichnungsart der Handschriften in Vervielfältigung wiederzugeben. Das schwierige Unternehmen ist nur auf den ersten Seiten und auch da nur in einzelnen Abzügen fortgesetzt, sonst sind überall leere Räume gelassen, in die die Überschriften nachzutragen waren. Um diese Arbeit zu erleichtern, legte der Drucker eigene Rubrikentafeln mit einer übersichtlichen Zusammenstellung der Überschriften bei, die der Rubrikator nachträglich mit roter Tinte in die Zwischenräume einzuschreiben hatte. Diese gedruckte Beilage gehörte also nicht zum eigentlichen Buche, sie konnte vernichtet werden, sobald die Rubriken übertragen waren. Es haben sich denn auch nur mehr ein paar Abzüge davon erhalten. Das Blatt der Münchener Staatsbibliothek weist einen merkwürdigen handschriftlichen Zusatz auf. Im Bibeldrucke hat der Setzer beim 22. Kapitel des Matthäus-Evangeliums das Einrücken mit dem Texte vergessen. Da heißt es nun in der handschriftlichen Anweisung: „Hier ist der Zwischenraum für die Kapitelsnummer ausgelassen, deshalb soll vor dem Textanfang ein Rubrikenzeichen und am Rande die Zahl 22 eingefügt werden." In dem Münchener Bibelabzug ist in der Tat so verfahren worden. Von wem stammt wohl der merkwürdige Eintrag? Führt er uns in die nächste Umgebung von Gutenberg und Fust? Wir wissen es nicht, doch darf es vermutet werden.

Nach der ersten Überschrift beginnt im Bibeltexte der Hieronymusbrief mit den Worten: „Frater Ambrosius“. Der Sitte in den Handschriften gemäß war dieser Textanfang, vor allem der erste Buchstabe, die „Initiale“, besonders auszuzeichnen. Da der Buchdruck dafür noch kein Ausdrucksmittel hatte, wurde ein 6 Zeilen tiefes Viereck freigelassen, in das die nachhelfende Hand den Buchstaben mit Farben einmalen konnte. Das geschah auf die verschiedenartigste Weise, je nachdem der Buchmaler einfache Buchstabenkörper mit bescheidenen Verzierungen, meist in Rot und Blau, oder aber farbenprächtige Bilderinitialen, etwa mit der Darreichung des Buches durch den hl. Hieronymus, eintrug. Der Initiale zur Seite ist der Text angeschlossen, in zwei Spalten mit wohl abgemessenen Zwischenräumen und Rändern gedruckt. Nur einmal ist die Seite noch durch eine kleine, wieder handschriftlich eingefügte Initiale unterbrochen.

Das Buchstabenbild selbst ist uns aus den zahlreichen Abbildungen geläufig: es setzt sich aus kräftigen eckigen, gotischen Gebilden zusammen, ist mit zahlreichen Buchstabenverbindungen und Abkürzungszeichen durchsetzt und bietet in dieser Gestaltung ganz das Abbild einer mittelalterlichen Handschrift dar. Es ist das nicht geringe Verdienst des tiefgründigen Gutenbergforschers Paul Schwenke, die festen Schriftgrundsätze der Gutenbergtype klar auseinandergesetzt zu haben. Deutlich lassen sich zwei Buchstabenreihen unterscheiden, eine führende, bei der der erste Balken der Buchstaben in kleine nach links gerichtete Spitzen und Ecken verläuft, und zweitens eine begleitende Form, wo diese Spitzen fehlen. Nach den Buchstaben mit Ausladungen folgen immer die vereinfachten Anschlußformen. Durch diese Maßnahmen erreichte der Schriftkünstler einen gleichmäßigen Abstand der Buchstabenschäfte, einen folgerichtigen Aufbau des Schriftbildes. Die kräftigen Buchstaben heben sich von dem Weiß des Papiers um so schmucker ab, als sie sich Seite für Seite zu blockartigen, kaum einmal unterbrochenen Flächen mit eindrucksvoller Schwarzweiß-Wirkung zusammenschließen; dem schönen Papier und den breiten Rändern kommen dabei wichtige Aufgaben zu.

Einer besonderen Auszeichnung hat sich dann wieder der eigentliche Textanfang zu erfreuen, wo das alte Testament mit den Worten anhebt: „Incipit liber bresich, quem nos genesim dicimus“ (Es beginnt das Buch Bresich, das wir Genesis nennen). Die Überschrift ist abermals in Rot gedruckt. Dann heißt es im Texte weiter: „In principio creavit deus celum et terram“ (Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde). Wieder ist der Anfangsbuchstabe I ausgelassen, wieder war es Aufgabe des Buchmalers, in besonders prächtiger Weise Ersatz zu schaffen, damit das erste Textblatt würdig ins Auge fiele. Ein buntfarbiger Buchstabe hatte den leeren Raum auszufüllen und sich in Ranken fortzusetzen, die den oberen und unteren Textrand schmückten. Meist findet man allerlei Blumen und Blätter, die mit Goldstäben und Goldpunkten wirkungsvoll gehoben sind. In dem Pergamentabzug der Staatsbibliothek zu Berlin, der jetzt in der schönen Nachbildung des Inselverlags (1914) zugänglich ist, sind dem I kleine Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte eingefügt, während die daran anschließenden Ranken mit verschiedenen Tieren, darunter einem radschlagenden Pfau und einem Storch, belebt sind.

Kleine rote und blaue Initialen bei neuen Kapiteln, größere Schriftbuchstaben und rote Überschriften bei den Buchanfängen, rote Seitenbeschriftungen, dagegen noch keine Blatt- und Seitenzählungen, keine Bogenbezeichnungen, keine Kustoden, kein Schlußvermerk: so gibt sich das zweibändige Druckwerk ganz wie eine schöne Handschrift des ausgehenden Mittelalters, nirgends ist die herkömmliche Überlieferung verlassen, nur die Schrift ist, kaum erkennbar, auf mechanischem Wege hergestellt.

Von dem bedeutsamen Werke, das in 260 Exemplaren, davon 30 auf Pergament, erschienen sein wird, sind noch 41 Abzüge, darunter 10 auf Pergament gedruckte, bekannt. Das kostbarste Stück davon nennt die Pariser Nationalbibliothek ihr eigen: es hat sich in ihm der erste Besitzer, der Mainzer Vikar Heinrich Albech, genannt Cremer, mit der unschätzbaren Nachricht eingetragen, daß er selbst das Buch illuminiert, auch eingebunden habe und am 15. August 1456 mit dem 2. Bande, am 24. August mit dem ersten

Teile fertig geworden sei. Damit ist ein wichtiger Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der wertvollen Bibel gegeben.

Von den ältesten Druckdenkmälern wäre jedes einer ausführlichen Besprechung wert: hier können nur noch die wichtigsten kurz gestreift werden. In der Typengeschichte ragen außer der ersten Bibel mit ihrer Spielart, der geheimnisvollen 36zeiligen, an Bedeutung vor allem hervor: das Psalterium Peter Schöffers und Johann Fusts vom 14. August 1457 mit seinen zweifarbigen Initialen und herrlichen gotischen Missaltypen, das schönste Druckwerk der ganzen früheren Zeit, zugleich das erste mit Ort und Zeit bestimmte Buch, ferner das Rationale des Scholastikers Gulielmus Durandus vom 6. Oktober 1459, endlich das Catholicon von Johannes Balbus mit seiner berühmten Schlußschrift vom Jahre 1460, einem begeisterten Dankgebet an Gott, den Beschützer der neuen Erfindung. In den beiden letzten Drucken ist die Abwandlung der gegossenen Type in verschiedene Formen auf erfolgreichste Weise versucht. Die feierliche gotische Schrift der Bibel ist hier in kleine, bewegliche, zierliche Gebrauchsschrift umgebildet: zielbewußte Nachschöpfungen der geläufigen Handschriften der Zeit, ihren Vorlagen in allen Einzelheiten, so auch in den zahlreichen Buchstabenverbindungen und in der starken Zusammenziehung der Typen zu streng geschlossenen Wortbildern folgend. Der Rotdruck ist äußerst sparsam angewandt, im „Catholicon" tritt er nur in der Überschrift der ersten Seite und auch da nur in einzelnen bevorzugten Abzügen auf. Die übrige farbige Ausstattung ist durchwegs der Nachhilfe der Hand überlassen. In mehreren Abzügen erinnern die eingemalten Initialen an die zweifarbigen Metallbuchstaben des Psalteriums vom Jahre 1457, ohne daß man freilich an einen näheren Zusammenhang zu denken braucht; es ist eben der Geschmack der Zeit, der da wie dort zum Ausdruck kommt.

Bei Druckdenkmälern wie den genannten ist man immer wieder über die wunderbare Vollendung erstaunt, mit der uns die neue Kunst von Anfang an entgegentritt. Paul Kristeller hat auf ein ähnliches Beispiel in der Geschichte des Holzschnittes hingewiesen, wo sich diese Kunst ebenfalls gleich in den ersten Erscheinungen

mit überaus künstlerischen Formen betätigt. Zweifellos tritt hier wie dort jene geheimnisvolle höchste Kraftanspannung zutage, die allem wahrhaft Schöpferischen eigen ist, die den großen Gedanken und die rechte Erfüllung, das Wollen und die Tat wunderbar eins werden läßt. Was in den späteren Zeiten immer wieder versucht wird, eine würdige Buchkunst, steht im Beginn der Entwicklung unerreicht da; was hernach folgt, ist in absteigender Linie Verfall, in aufsteigender meist nur Wiedergeburt, die sich wie die Neuschöpfung des Engländers William Morris jene vollendeten Frühdrucke immer wieder zu Mustern der Schönheit nimmt.

3. Der Bilddruck und das Blockbuch.

Es kann kein Zweifel darüber sein, daß der Vervielfältigungsgedanke ursprünglich nicht vom Buche, sondern vom Bilde ausgegangen ist. Die Vervielfältigung setzt stets eine starke Nachfrage voraus; die Masse des Volkes wird sich immer lieber dem anschaulichen Bilde als den blutlosen Schriftzeichen zuwenden.

Der Weg zur Vervielfältigung war, wie schon erwähnt, dem Bilde durch andere fortgeschrittene Kunstweisen vorgezeichnet, wie sie sich in Siegelringen, Münzprägungen, Zeugdrucken betätigt hatten. Vom Siegelschnitt mag die Entwicklung zum ähnlich vertieften Kupferstich, dann zum erhöht gegebenen Metall- und Holzschnitt gegangen sein. Die ersten Gegenstände dieser Bildervervielfältigungen werden in Heiligenbildern und Spielkarten bestanden haben, Erzeugnissen, mit denen die vorigen Jahrhunderte gründlich aufgeräumt haben, so daß uns aus der Frühzeit, etwa den dreißiger oder vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts, nur mehr wenige Heiligenbilder: ein Christoph, Georg, Hieronymus, Sebastian, eine Dorothea, Magdalena, Veronika, einzelne Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi und ein paar Marienbilder erhalten geblieben sind.

War einmal erst der bedeutsame erste Schritt zum Bilddruck

getan, so ging die weitere Entwicklung ganz von selbst ihren Gang. Aus dem Einzelbilde erwuchs die Bilderfolge, aus der textlosen Bilderfolge das eigentliche Blockbuch in engster Verbindung von Bild und Text, der bedeutungsvolle Vorläufer des späteren Holzschnittbuchs. Wenn auch der Bilderdruck nur ganz bedingt als Übergang zum gedruckten Buche angesehen werden kann, so wirkte doch schon die Herstellungsart im Sinne der Vervielfältigung und bereitete auf die Zukunft der Dinge vor. Die Bildtafel war zudem geeignet, die Freude am Schauen, die Lust am Wissen, die Nachfrage nach Belehrung zu steigern und immer mehr auf das vervielfältigte Buch, das vollkommenste Hilfsmittel der geistigen Ausbildung, hinzudrängen.

Zunächst schien es, als wollten das gedruckte Buch und das Blockbuch nebeneinander hergehen, ja mit einander wetteifern. Das Blockbuch hatte den Vorsprung voraus, daß es Bilder bringen konnte, war aber dafür auf spärliche Textzugaben beschränkt. Der Buchdruck mußte vorerst auf Bildschmuck verzichten, war aber dafür von textlichen Beschränkungen befreit. Es galt einen Wettlauf von Bild und Text, der in dem Augenblicke mit dem Siege des Druckwerks enden mußte, als der Buchdruck das Bild in seine Dienste nahm. Bei der ungeheueren Zunahme der Buchherstellung konnten die Briefmaler und Holzschneider, die Verfertiger des Blockbuches, mit der neuen Entwicklung nur zufrieden sein.

Was aber verlieh dem Holzschnitt im Buche seinen vollen Sieg über die metallene Kunst, den Metallschnitt? Diesen Weg der Entwicklung zeigen doch die zahlreichen Blockbücher und späteren Holzschnittwerke gegenüber den wenigen Tafeldrucken in Metall und den paar Kupferstichen in den Druckwerken des 15. Jahrhunderts deutlich an. Die Erklärung für diese auffallende Erscheinung ergibt sich aus der Kunstweise der handschriftlichen Buchausschmückung im ausgehenden Mittelalter. Die Bildvervielfältigung knüpft wie die Type an die handschriftliche Vorlage, an die Federzeichnung an, die nur die Umrisse gibt, die Innenfüllung aber der Tusche und der Farbe überläßt. Zu solch einfachen Umrissen eignete sich aber der Holzstock viel besser, er kam zudem bei weitem

nicht so hoch zu stehen wie die kostspielige Metallplatte. Erst als viel später eine neue Kunstauffassung volle Farbenwirkung von der Schwarzweißkunst forderte, brach für den Kupferstich die Zeit der unumschränkten Herrschaft auch im Buche an.

Wenden wir uns wieder zum Blockbuche zurück! Sein Hauptmerkmal ist, daß es sich in seinen meisten Spielarten als Lehrbuch gibt und in der Regel lateinisch abgefaßt ist. Als Abnehmer waren also nicht die ungelehrten Laien, sondern vor allem die Geistlichen gedacht, die die Jugend in den überirdischen Wahrheiten zu unterrichten, den kirchlichen Nachwuchs heranzuziehen, das Volk zu belehren hatten und dazu gern anschauliche Gegenstände aus dem Gebiete der Heilswahrheiten zu Hilfe nahmen. Das geistliche Proletariat war damals weit größer, als wir es uns heute vorzustellen pflegen. In der niederländischen Ausgabe des Heilsspiegels (Speculum humanae salvationis), einer erbaulichen Betrachtung des Lebens Christi, ist ausdrücklich gesagt, daß das Buch als Anleitung für die niedere Geistlichkeit (pauperes praedicatores) bestimmt sei. So führt die Armenbibel (Biblia pauperum) mit ihren Bildern aus dem Alten und Neuen Testament die Heilsgeschichte in ihrer Verheißung und Erfüllung vor. Schon der ganzen Herstellungsart nach ist das Blockbuch auf einen kleinen Gegenstandskreis, auf engbeschränkte Darstellungen angewiesen. Zu diesem Umkreis gehören vor allem die Einzelerläuterungen zur Heiligen Schrift, das Buch der Könige, das Hohelied, die Offenbarung Johannis, dann Ausschnitte aus dem Glaubensleben: die Auslegung des Vaterunsers (Exercitium super Paternoster), die Versinnbildlichung der zwölf Glaubensartikel (Symbolum apostolicum), die Anleitungen zu einem seligen Tode (Ars moriendi) oder zur Einprägung der Evangelistenerzählungen (Ars memorandi), der Tod und das himmlische Leben, der Heilsspiegel (Speculum humanae salvationis), das Zeitglöcklein, die sieben Todsünden, die Verteidigung der unbefleckten Empfängnis Mariä (Defensorium), die Meinrat- und Servatiuslegende, die Weissagungen der Sibyllen, der Beichtspiegel, der Endchrist und die fünfzehn Zeichen. Bei den wenigen deutschen Texten überragt die reine Erbauung den sonstigen lehrhaften Zweck. Neben den

vorwiegend geistlichen Gegenständen gehen auch einige weltliche Stoffe einher. Ganz zum Lehr- und Schulbuch wird der Holztafeldruck in dem Donat, einer kurzen Einführung in die lateinische Sprache, nach dem römischen Grammatiker Aelius Donatus so genannt. Von anderen weltlichen Blockbüchern mögen noch das Planetenbuch, der Totentanz, das geistliche und weltliche Rom, die Chiromantie Johann Hartliebs, der Kalender des Astronomen Johannes Regiomontanus, die Fabel vom kranken Löwen genannt werden. Im ganzen sind noch etwa 33 Werke in Holztafeldruck mit ungefähr 100 Abzügen vorhanden, eine stattliche Zahl davon ist in Nachbildungen zugänglich gemacht; gar manche Stücke werden völlig verschwunden sein.

Die Bilder des Holztafeldrucks sind ganz im Umrißstil der Federzeichnung gehalten und zur nachträglichen Bemalung mit Farben bestimmt. Eine gewisse künstlerische Ausgestaltung haben sie nur in den Niederlanden, der wahrscheinlichen Heimat des Blockbuchs, gefunden. Sonst entstammen sie in Entwurf und Ausführung den Werkstätten der Briefmaler und Aufdrucker, sind also völlig handwerksmäßig hergestellt. Man möchte, wie schon erwähnt, vermuten, daß diese ganze Blockbuchgruppe aus dem Wettbewerbe der Briefmaler mit den Buchdruckern, eines absterbenden Berufes mit einer neu aufstrebenden Arbeiterschicht, hervorgegangen ist. Ihr Alter ist früher stark überschätzt worden, heute nimmt man allgemein an, daß ihre Entstehung nicht vor die Mitte des 15. Jahrhunderts zu rücken ist, zeitlich also ungefähr mit den älteren, nicht aber mit den ersten Druckdenkmälern zusammenfällt. Die Mehrzahl der datierten stammt aus den Jahren 1470 bis 1475. Einer der denkwürdigsten Holztafeldrucke ist uns in der gesprächigen Armenbibel vom Jahre 1470 erhalten, wo der Maler Friedrich Walther und der Schreiner Hans Hürning von Nördlingen als Herausgeber genannt sind. Nach dem Wortlaut ist hier schon eine Arbeitsteilung in Vorzeichnung und Nachschnitt beurkundet.

Was selbst den rohesten Gestaltungen des Blockbuches nachgerühmt werden muß, ist die bezwingende Ursprünglichkeit seiner Formensprache und die sonst nirgends mehr erreichte Herstellungs-

einheit, wie sie durch den gemeinsamen Schnitt von Bild und Text aus ein und derselben Holzplatte zustandegekommen ist. Das Schneidemesser, der Holzschnitt hat hier seinen ihm eigensten, völlig dem Handwerkszeug entsprechenden Ausdruck gefunden. Daß dabei der Text mehr gezeichnet als geschrieben herauskommt, verdient ganz besondere Beachtung. Nirgends mehr hat das Buch eine so einheitliche Formung als in diesen kunstlosen Erzeugnissen der Briefmaler erlebt.

4. Die Verbindung des Holzschnitts mit dem Buche.

Während die Frühtage der Buchdruckerkunst ausschließlich in der Vervielfältigung der Texte verliefen und alles für notwendig erachtete Schmuckwerk der nachhelfenden Hand des Rot- und Buchmalers überließen, vollzog sich etwa gleichzeitig im Bilddruck die erwähnte Entwicklung vom einfachen Holzschnitt zum Blockbuch, zur Vereinigung von Text und Bild. Da konnte es nicht lange ausbleiben, daß auch die Typenkunst den Bilddruck in ihre Dienste nahm, zumal als der Holzschnitt in derselben Weise wie die Type von erhabenen Formen abgedruckt wurde. Sobald mit dem Bilddruck alle auszeichnenden und schmückenden Zugaben vervielfältigt werden konnten, stand die völlige Verdrängung der umständlichen handschriftlichen Ergänzungen in Aussicht, wenn sich auch die Bemalung der Zier- und Bildabdrucke noch lange erhielt.

Der erste Meister, der die Typen mit Holzschnitten, etwa 200 Stöcken, verband, war Albrecht Pfister in Bamberg, ein einfacher, aber unternehmender Geschäftsmann, der, wie es scheint, aus dem Berufe der Briefdrucker hervorgegangen ist. Dieses mit dem Schreiberstande engverwandte Völklein lebte von der Herstellung kurzer Berichte (Breve = Brief), von Spielkarten, Heiligenbildern und Blockbüchern. Den einfachen Briefmalerstil hat Pfister auch

auf seine Buchholzschnitte übertragen: es sind unbeholfene, handwerksmäßige Umrißzeichnungen, als Abgrenzungen für die spätere Bemalung gedacht, ganz so wie die leicht hingeworfene spätmittelalterliche Federzeichnung der nachträglichen farbigen Übertönung gewartet hatte. Man darf diese kunstlosen Gebilde Pfisters nicht geringschätzig verachten. Wie der Textinhalt so ist auch das Bild dieser Zeit ganz und gar lehrhaft. Es soll vor allem die Schrift erläutern, den Inhalt veranschaulichen, es hat mehr sachlich und gegenständlich als künstlerisch zu wirken. Die nachträgliche Ausmalung will die Umrisse schmucker gestalten und die Bildwirkung erhöhen. Von diesem Standpunkte aus haben die buntbemalten Holzschnitte Pfisters mit ihrem einfachen, durchaus verständlichen Ausdruck trotz aller Unbeholfenheit doch eine gewisse künstlerische Bedeutung zu beanspruchen. Zudem stehen sie an der Spitze unserer volkstümlichen Bilderfolgen und müssen uns schon deshalb lieb und wert sein. Es vergeht beinahe ein volles Jahrzehnt, bis der Holzschnitt von anderen Buchdruckern gepflegt und dauernd verwendet wird. Die Heranziehung der volkstümlichen Literatur in deutscher Sprache entsprach einer starken Nachfrage und war nur die Fortsetzung jener rührigen handschriftlichen Werkstattarbeit, wie sie uns aus den Bücheranpreisungen Diebolt Laubers von Hagenau bekannt ist. Von den dort verzeichneten „großen oder kleinen, geistlichen oder weltlichen, hübsch gemalten“ Büchern, einem Iwein, Parzival, Titurel, Tristan, Wigalois und wie alle die 39 angeführten Titel lauten mögen, führt ein und derselbe Faden in ununterbrochener Reihe über die Druckwerke Pfisters zu der kaum übersehbaren Schar der späteren deutschen Holzschnittbücher, wie sie vor allem in den Mittelpunkten städtischer Bildung, in Augsburg, Straßburg, Nürnberg, Ausgabe an Ausgabe entstanden sind. Federzeichnung und Holzschnitt haben mit diesen deutschen Volksbüchern einen dauernden Lebensbund geschlossen. Wir wissen, daß diese vielbegehrte Büchergruppe wesentlich zur Verbreitung der Lesekunst wie zur Pflege der deutschen Sprache beigetragen hat. Nicht lange währt es, so wird in geistlichen Büchern über die starke Verbreitung solcher Schriften, wie der Historie

von Herzog Ernst, der Geschichte von der Meerfee Melusine, von Tristan und Isolde, von Griseldis, von den sieben Meistern, von dem Wunschhütlein des Fortunatus in beweglichen Worten geklagt: diese Bücher stehen der Welt und nicht Gott zu Diensten.

Das umfangreichste und bekannteste Druckwerk Pfisters ist seine Ausgabe von Ulrich Boners „Edelstein", einem Fabelbuch des 14. Jahrhunderts, das sein Verfasser, ein Berner Dominikaner, Edelstein genannt hat, weil er darin mannigfache Belehrung und Lebenswahrheiten zum besten gab. Es sind nur mehr zwei Abzüge des kostbaren Buches bekannt, der eine in der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufbewahrt, im Jahre 1807 von den Franzosen nach Paris entführt, 1815 wieder zurückgegeben, der andere 1845 vom König von Preußen um 1000 Thaler für die Staatsbibliothek zu Berlin erworben. Beide Abzüge weichen voneinander mehrfach ab, der Berliner, der jetzt in der schönen Lichtdrucknachbildung der Graphischen Gesellschaft (1908) vorliegt, hat 103 Bilder und keinen Schlußsatz, der Wolfenbütteler 101 Holzschnitte, dafür aber die berühmten Schlußverse, die das Wissenswerteste über die Entstehung des Druckes verkünden. Hier heißt es in holprigen Versen:

> Zu Bamberg diß puchlein geendet ist
> Nach der gepurt unsers Herrn jesu christ
> Do maŋ zalt tausend und vierhundert jar
> Und in einundsechzigsten, das ist war.
> An sant valenteins tag
> Got behut uns vor seiner plag. Amen.

Seltsam berührt bei der Anordnung der Holzschnitte, daß der rechten Seite eines jeden Bildes ein stehender Mann in ganzer Gestalt angefügt ist, der gleichsam auf die einzelnen Holzschnitte zeigt. Mit dieser Beigabe nimmt die Bilderdarstellung erst die volle Schriftbreite ein. Mit ähnlich unbeholfenen Bildern sind auch die übrigen, ebenfalls nur mehr in wenigen Abzügen erhaltenen Druckwerke Pfisters geschmückt, so das Buch der vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith, die Armenbibel, der Belial, der Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode in zwei Ausgaben, deren ältere

von Gottfried Zedler für das älteste gedruckte deutsche Holzschnittbuch gehalten wird.

Mir will es scheinen, daß die Entwicklung des Holzschnittes in Pfister einen seltsamen Weg habe gehen wollen, daß nämlich der Briefdrucker die Typenkunst in seinen Dienst zu nehmen suchte, um den Absatz seiner Ware zu steigern. Dann wäre die frühere Vermutung, daß Pfister der Drucker der bilderlosen 36zeiligen Bibel sei, auch aus diesem Grunde abzulehnen. Pfister hätte sicherlich Bilder beigegeben. Merkwürdig bleibt es auf jeden Fall, daß seine Holzschnittbücher so lange Zeit keine Nachahmung gefunden haben. Erst als die Drucker, so ließe sich der Faden weiter spinnen, den umgekehrten Weg wie Pfister gingen, war die gerade Richtung eingeschlagen.

Eine der ersten Städte, in denen das Holzschnittbuch von seiten der Drucker eifrigst gepflegt wurde, war Augsburg, die reiche Handelsstadt, wo alle Gewerbe in voller Blüte standen und jede freie Kunstübung auf Verständnis zählen durfte. Es war vor allem Günther Zainer, der seit 1470 Buch um Buch aus der Presse gab und seine volkstümlichen Werke mit zahlreichen Holzschnitten in dem alten Umrißstil der Briefmaler schmückte. Zainer entwickelte einen erstaunlichen Spürsinn im Auffinden solcher Stoffe, die eine weite Verbreitung erhoffen ließen und dann in der Tat immer wieder mit denselben Bilderfolgen nachgedruckt wurden. Zu den beliebtesten dieser Holzschnittbücher gehört der „Spiegel menschlicher Behaltnis“, das „Heiligenleben“, der „Belial“, das „Plenarium“, das „Schachzabelbuch“, meist also erbauliche Texte, zur Belehrung des Volkes bestimmt. Doch waren auch weltliche Stoffe im Umlauf, die besonders der Augsburger Drucker Johann Bämler auf den Markt warf. Da gab es die später noch oft begehrte „Histori von dem großen Alexander“, Konrads von Megenberg „Buch der Natur“, Königshovens „Chronik von allen Königen und Kaisern“, des Robertus a Sancto Remigio „Historie von der Kreuzfahrt nach dem hl. Land“. Das Ziel aller dieser Holzschnittbücher ist, die volkstümlichen Schriftwerke durch die bildlichen Beigaben noch anschaulicher zu gestalten. Eine besondere Eigentümlichkeit der

Bämlerschen Druckwerke sind die häufig eingefügten Einleitungsholzschnitte, die Vorläufer der später so beliebten Titelbilder. Meist sind es Darstellungen, die nur lose zum Texte gehören, nur schmücken und den Beschauer in eine gewünschte Stimmung versetzen sollen, so wenn in der „Bußsumme“ (Summa confessionis) des Johannes Friburgensis die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, in Johannes Niders „24 gulden Harfen“ der Sänger David mit der Harfe, in der „Chronik vom Berge Andechs“ ein von vier Engeln gehaltener Rahmen mit einer Monstranz abgebildet ist. Unermüdlich tätig in der Herausgabe von illustrierten deutschen Büchern war Anton Sorg, dessen bedeutendstes Druckwerk, Ulrich von Reichentals „Beschreibung des Kostnitzer Konzils“, als das erste gedruckte Wappenbuch berühmt geworden ist und außer 45 großen Holzschnitten nicht weniger als 1145 kleine Wappen von Konzilsteilnehmern enthält.

Um 1470 ging aus der Werkstätte Jodocus Pflanzmanns in Augsburg die erste bildergeschmückte deutsche Bibelübersetzung hervor, kein Glanzstück der Illustration, als Vorläufer aber der späteren zahlreichen Bilderbibeln nicht ohne Bedeutung. Häufig muß darin ein und dasselbe Bild die verschiedensten Rollen spielen, so wenn der mit Turban und langem Gewande bekleidete alte Mann die einzelnen Propheten, die jugendliche Figur mit langen blonden Locken und einer Krone auf dem Haupte die auftretenden Könige darstellt. Der Buchmaler hatte es freilich in der Hand, die Figuren durch verschiedene Farben voneinander zu unterscheiden. Die Zeitgenossen haben sich an derartigen Freiheiten des Druckers nicht gestoßen. In dem „Heiligenleben“ Günther Zainers ist die dargestellte Enthauptung eines Heiligen gleich für 14 Heilige verwandt, in dem Prachtdrucke des Lübecker Meisters Lukas Brandis „Rudimentum noviciorum“ vom Jahre 1473 die gleiche schreibende Figur für alle griechischen Weisen, ein anderes Mal ein und derselbe Holzschnitt für die verschiedensten Städte abgedruckt. In der von Johann Koelhoff gedruckten „Cronica von der hl. Stadt Cöln“ sind ebenfalls allerlei Städte, Bauwerke und Bildnisse durch die gleichen Bilder wiedergegeben, so steht ein und derselbe Holzschnitt

für den Turmbau von Babel, für die Gründung Jerusalems, Roms, Augsburgs und Lübecks. Diese kindliche Bilderverwendung gehört durchaus zu den Eigentümlichkeiten der älteren Buchausschmükkung, sie entspricht ebensosehr der außerordentlich stark entwickelten Schaulust der Zeit als der ursprünglichen Schmuckabsicht, nur die andeutende Bildform eines Ereignisses oder Gegenstandes, also die Hinrichtung eines Heiligen oder die Gründung einer Stadt, zu veranschaulichen. Vielfach erfüllen solche Abbildungen noch den Nebenzweck, als bildliche Überschriften den Text zu gliedern und das Auffinden von gesuchten Stellen zu erleichtern. Auch Sebastian Münster hat solche Schmuckanhäufungen nicht verschmäht.

5. Der Aufstieg des deutschen Holzschnittbuches.

Das Jahrzehnt von 1470 bis 1480, das in der Entwicklung der Buchgestalt so manchen tiefen Einschnitt hinterlassen hat, ist auch für die Umbildung des Holzschnittes von wesentlicher Bedeutung geworden. Während die Linie bisher nur den Umriß gegeben, die erwünschte Bildwirkung der nachträglichen farbigen Ausschmückung überlassen hatte, erweiterte sie jetzt ihren Machtbereich, indem sie zur Innenformung des Umrisses überging. Bewußt oder unbewußt ward versucht, die nachträgliche Bemalung durch Schattenstriche zu unterstützen, ihre Wirkung zu erhöhen. Daß man dadurch die Farbe überhaupt ausschalten, durch Schraffierung allein Körperlichkeit und malerische Wirkung erzielen könne, ahnte man noch nicht. Es mußte erst ein Geschlecht das andere ablösen, bis die Schwarzweißwirkung der Linie voll gewürdigt, wirksam ausgebildet werden konnte. Die Zeitgenossen hafteten noch zu stark an dem farbigen Eindruck des Handschriftenbildes, um ihr Auge so rasch an das regelrechte Zusammenstimmen des auf der Linie aufgebauten Typenbildes mit dem Schwarzweiß des Holzschnittes gewöhnen zu können. Nach wie vor wurde

das Bild bemalt, der Holzschnitt nur als Unterlage für die Farbe betrachtet.

Am schnellsten sehen wir die Entwicklung des Holzschnittes vom einfachen Umriß zur Strichelung in Ulm fortschreiten. Und wie es bei solchen ruckartigen Vorstößen zu gehen pflegt, ringt sich dabei zugleich von innen heraus eine gesteigerte Erfindungskraft und verstärkte Zusammenfassung aller Ausdrucksmittel durch. Die Auswahl der Gegenstände erfolgt jetzt nicht mehr ausschließlich nach rein gedanklichen und lehrhaften Zwecken, überall ist vielmehr ein frisches künstlerisches Zugreifen tätig. Mit der technischen Verfeinerung verbindet sich ein frisches Wachstum lebendiger Erzählungskunst und eines hebt das andere. Freilich büßt diese neue Kunst bei allem Vorwärtsschreiten doch auch Wertvolles ein: die frische Ursprünglichkeit, die bezwingende Linienkraft, die anspruchslose Einfachheit, die unvergleichliche Formenübereinstimmung mit den Typen, alles bedeutsame Wirkungen der reinen Umrißzeichnung, sind für immer dahin. Der geschichtlichen Betrachtung sind aber solche Verluste nichts Fremdes: sie sind mit dem Auf und Ab, dem ewigen Wechsel alles Werdens und Vergehens unlöslich verbunden. Das Gegenteil solchen Wachstums ist Stillstand, Erstarrung und Tod.

Wollten wir alle die reizvollen Ulmer Holzschnittwerke dieses fruchtbaren Zeitraums im einzelnen betrachten, es würde ein Schauen ohne Ende sein. Statt dessen können nur einzelne Namen aufgerufen werden: Johann Zainers Boccaccio-Ausgabe vom Jahre 1473, Heinrich Steinhöwels Äsop-Übersetzung des gleichen Druckers vom Jahre 1475, mit 189 meisterhaften Bildern geschmückt und später immer wieder begehrt, das bereits außerordentlich wirkungsvoll schraffierte „Buch der Weisheit der alten Meister“ von 1483 aus der Druckerei Leonhard Holls, endlich die künstlerisch hochbedeutenden Druckwerke Konrad Dinckmuths, der Terenzische „Eunuchus“ von 1486 und Thomas Lirars weitberühmte Chronik von Schwaben mit ihren reizenden Landschaftszeichnungen, die zum Besten dieser Art in dieser frühern Zeit gehören (Abb. 2).



Ioseph quid agis, Rē profecto oparis
q̄ me profundissima admiracōe suspē
dit, herodem timens ne puerum perdat,
in egiptuz cum puero ⁊ matre eius fugis
O res stupenda nonne puer iste est paruu
lus ille qui paucos ante dies natus est no
bis, cuius imperiuz ut propheta sanctus
ait super humerū eius, deus fortis pater
futuri seculi, princeps pacis, Nimis profe=
cto arbitratus es herodis potētiā, ut me=
tueres ne paruulū p̄deret, cui est potestas
immēsa, maiestas infinita, et insupabilis

Abb. 1.
Metallschnitt und Textseite aus Turrecremata, Meditationes, Mainz 1479.

Verfolgen wir die Entwicklung des Holzschnittbuches weiter, so stoßen wir auf ein ganz großes, wichtiges Buch in der Kölner Bibel aus dem Ende der siebziger Jahre. Wenn die Bilderbibeln in der Geschichte der Buchillustration eine hervorragende Stelle einnehmen, so gebührt der Kölner Bibel noch ein besonderer Ehrenplatz. Ihr gehen nur zwei bildergeschmückte Ausgaben mit den kleinen eckigen Darstellungen Jodocus Pflanzmanns und den Bilderinitialen des Nürnberger Druckers Johann Sensenschmidt voraus. Die Kölner Schöpfung überragt ihre Vorläufer so hoch, wie nur ein hervorragender Künstler die handwerksmäßige Arbeit überbieten kann. Seltsam, daß wir von einem so bedeutungsvollen Buch nicht einmal die Namen seiner Schöpfer kennen. Das Meisterwerk ist für alle späteren Bibelausgaben vorbildlich geworden und hat nicht nur den Meister der venetianischen Malermi-Bibel, sondern auch noch Dürer und Holbein beeinflußt. Mit dem formensicheren Zeichner, der seine Arbeiten als Nachbildungen nach Tafelbildern bezeichnet, „wie sie von alters her in Kirchen und Klöstern gemalt stehen", hat ein vorzüglich geschulter Holzschneider gewetteifert, der die Ausdrucksmöglichkeit des Werkzeugs meisterhaft beherrschte. Zum ersten Male ist hier die weite Fläche der Buchseite, das wirkungsvolle Weiß des Papiers, in wahrhaft großzügiger Weise erfaßt und mit markigen Gestalten, weiträumigen Darstellungen ausgefüllt.

Wenn einmal ein so bedeutender Künstler wie der Meister der Kölner Bibel seine wertvolle Kraft dem Holzschnitt lieh, dann durfte der einfache Briefmalerstil der Frühzeit endgültig für überwunden gelten. Es war jetzt der Künstler für das Buch gewonnen, eine Wendung, die sowohl das Buch wie den Holzschnitt wesentlich beeinflußt hat. Dieses Eingreifen des Künstlers geht wieder nicht ohne merkliche Einbuße ab. Da der Meister des Stifts seine Arbeit naturgemäß stärker betont, wird die enge Verbindung des reinen erläuternden Stils mit dem Texte mehr und mehr gelöst, um einem selbständigen Nebeneinander von Bild und Text Platz zu machen. Der Künstler deutet die Vorgänge nicht mehr bloß an, sondern übersetzt den Text in die bildliche Darstellung, entwirft ein völlig



Abb. 2. Holzschnitt aus Thom. Lirar, Schwäbische Chronik, Ulm 1486.

Neues, ihm allein Gehöriges, gibt ein selbständiges Bildwerk statt des andeutenden Umrisses. Zu dieser Umbildung des Holzschnittes fordert ihn die rasch fortschreitende Entfaltung der Schraffierungskunst, die gesteigerte Farbenwirkung der neuen Schwarzweißkunst förmlich heraus. So wirkt der Fortschritt in der Technik nach derselben Richtung und trägt wesentlich zur Verselbständigung des Buchholzschnittes bei.

In den Jahren 1483 und 1484 hatte der Mainzer Domdekan Bernhard von Breydenbach eine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternommen und dabei die empfangenen Eindrücke Stück für Stück zu Papier gebracht. In ähnlicher Weise hatte sein Reisebegleiter, der Maler Erhard Reuwich, den zeichnenden Stift geführt, indem er allerlei Städteansichten und Beobachtungen aus dem Völkerleben des Ostens nach dem Geschauten im Bilde entwarf. Als Ergebnis der gemeinsamen Erlebnisse kam im Jahre 1486 zu Mainz eines der fortschrittlichsten Bücher der ganzen Frühdruckszeit heraus, die Reise in das Heilige Land (Peregrinationes in terram sanctam), ein stark wirkendes Werk, das in den folgenden Jahren nicht weniger als zwölf Ausgaben in lateinischer, deutscher, niederländischer, französischer und spanischer Sprache erlebt hat. Der hervorragende Reiz dieses ungewöhnlichen Buches liegt in dem überraschenden Neuen des inhaltlichen und künstlerischen Gehalts. Es ist zugleich das erste Buch, in dem ein Künstler als Zeichner der Bilder genannt ist, das erste, wo die Städtedarstellungen der Wirklichkeit zu entsprechen versuchen, das erste vielleicht aber auch, wo die soeben geschilderte Entwicklung des Holzschnittes zum selbständigen Bilde am offenkundigsten in die Erscheinung tritt. Der schöne Titelholzschnitt mit den eigenartig ausgeschmückten Wappendarstellungen verdient wegen seiner in reichem Laubwerk kletternden Kindergestalten Beachtung; die Anregung dazu mag der Künstler aus dem Süden erhalten haben.

In den Holzschnittbüchern des 15. Jahrhunderts erfahren wir nur noch einmal die Namen der Künstler, in Hartmann Schedels Weltchronik von 1493, dem bekanntesten und berühmtesten Druckwerk des 15. Jahrhunderts. Was dem Buche seinen



Abb. 3.
Ulmer Holzschnitt aus der „Wallfahrt der Jungfrau Mariae“, 1487.

Namen verschafft hat, ist der unerhörte, nirgends mehr übertroffene Reichtum an Bildern, wovon der umfangvolle Text begleitet ist. Es sind an 2000 Holzschnitte, meist Darstellungen von Ereignissen, von Städten, von Bildnissen, mit denen der inhaltsbunte Riesenband überschüttet ist. Der berühmte Lehrer Dürers, Michael Wohlgemuth, und sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff haben die Zeichnungen geliefert, Anton Koberger hat die schwierige Druckarbeit durchgeführt. Die Mitarbeit der beiden Nürnberger Künstler ist nicht ganz mit Unrecht ein fremder Einbruch der Malkunst in das Reich des Formschneiders genannt worden. Die Führung des Holzschnittes wird hier in der Tat vom Künstler, und zwar mehr vom malenden als zeichnenden Künstler, gemeistert. Man kann vielleicht einen Vergleich mit der Typenkunst der Frühzeit wagen, wo die Herstellung ebenfalls von einer fremden Kunstweise, von der Schönschrift beherrscht wird. Hier wie dort ist außer dem Verluste doch auch ein bedeutender Gewinn zu verzeichnen, der freilich mehr der Entwicklung des selbständigen Holzschnittes als der Buchausstattung zugute kommt. Vor allem wird die Aufgabe und Ausdrucksweise des Holzschnittes wesentlich bereichert und erweitert. Das großartige Nürnberger Werk darf damit einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Buchillustration beanspruchen: zusammen mit dem 1491 bei demselben Drucker erschienenen „Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit“ stellt es den Höhepunkt des Nürnberger Holzschnittes im 15. Jahrhundert mit einer ganz bedeutsamen Wirkung auf die allgemeine Entwicklung der vervielfältigenden Künste dar. Daß der Schatzbehalter noch vor der Reise Dürers nach dem Süden entstanden ist und nicht ohne Einfluß auf den Lehrgang des Künstlers geblieben sein kann, verdient noch besonders angemerkt zu werden.

Es ist nun beachtenswert, daß auch so hervorragende Holzschnittwerke wie der Schatzbehalter und die Weltchronik zu nachträglicher Bemalung bestimmt waren. So tief hatte die Überlieferung des farbigen Bildes von den Handschriften her Wurzeln geschlagen. Erst Albrecht Dürer hat den Holzschnitt von dieser Fessel befreit,



Abb. 4.
Holzschnitt aus der „Warnung vor der falschen Lieb' dieser Welt",
Nürnberg um 1494.

zur selbständigen Wirkung erhoben. Im Schatzbehalter befindet sich eine ergötzliche Stelle, die dem Setzer wahrscheinlich aus Unachtsamkeit hineingeraten ist, eine nicht für den Druck bestimmte Anweisung für den Buchmaler, der mit der farbigen Ausschmückung der Holzschnitte beauftragt war. Bei dem sechzehnten Bilde, wo allerlei Opfertiere als Vordeutungen des Leidens Christi dargestellt sind, wie Ochs, Kuh, Lämmer, Widder, Tauben, heißt es im Text ganz unvermittelt: „Und wenn man die genannten (vorgenannten) tier will mit farben ausstreichen (= ausmalen), so soll die kuh rot gefärbt werden." Zahlreiche Abzüge des Schatzbehalters und der Weltchronik sind denn in der Tat auch mit Farben übermalt, nach unserer heutigen Anschauung sehr zum Nachteil der kräftigen Schwarzweißwirkung dieses herrlichen Holzschnittwerkes. Das Überflüssige, ja Unnatürliche solcher Bemalung ist jener Zeit erst allmählich zum Bewußtsein gekommen. So schwer löst sich der Mensch vom Herkommen los.

Ungefähr gleichzeitig mit der Weltchronik Schedels ist auch in Basel ein hervorragendes, mit 45 schmucken Bildern ausgestattetes Holzschnittbuch entstanden. Es ist das von Michael Furter gedruckte „Buch des Ritters von Turn von den Exempeln der Gottsforcht und Erbarkeit", das Werk eines bedeutenden Künstlers, der über eine bis dahin unerhörte Erzählungskunst verfügt und seine zeichnerische Aufgabe spielend gelöst hat. Das schöne Titelblatt ist noch eine besonders erfreuliche Zugabe des vielbewunderten Buches.

Bekannter noch ist das von dem gleichen Künstler geschmückte, von Bergmann von Olpe im Jahre 1494 gedruckte „Narrenschiff" Sebastian Brants, eines der köstlichsten Holzschnittwerke des 15. Jahrhunderts. Man folgt gerne der eindringlichen Mahnung des Titelholzschnittes zum Besteigen des fahrtgerüsteten Narrenschiffs: „zu schiff, zu schiff, bruder. Es gat, es gat"; hört man doch die tröstliche Verheißung: „Dann wer sich für einen Narren acht, der ist bald zu einem weisen gemacht!" Jeder sollte dieses prächtige Kleinod feinen Spotts und packender Zeichnung, wo alle menschlichen Fehler und Schwächen liebenswürdig und scharf zugleich

als Torheiten angefaßt werden, aus eigener Anschauung kennen, und wenn es auch nur aus den guten Nachbildungen der neueren Zeit wäre. Brants Narrenschiff war bald das gelesenste Buch der Zeit, das seine Leser mit seltenen Vorzügen, mit der packendsten volkstümlichen Sprache, mit dem verlockenden Spiel lose aneinander gereihter Spruchweisheiten, mit dem köstlichsten Schmuck begleitender Bilder zu fesseln wußte. Man konnte das Buch aufschlagen, wo man wollte, man fand überall ein ansprechendes Wort, ein reizendes Bild. Der Verfasser selbst verspottet sich als den maßlosen Büchernarren, der seinen Schatz nur von außen kennt, ihn aber so leidenschaftlich liebt, daß er sogar die Fliegen von ihm wehrt. Das beigesellte Bild des Büchernarren ist weltberühmt geworden. Man wird lange suchen müssen, bis man wieder einen so glücklichen Zufall trifft, daß ein bedeutsames Literaturdenkmal unter den Augen des Dichters einen gleichwertigen Bilderschmuck findet.

Die beiden Baseler Druckwerke gehören zu den umstrittensten Holzschnittbüchern des 15. Jahrhunderts. Die noch immer ungelöste Frage ist die, ob die so frei und reich erfundenen Zeichnungen, die in vielem an die Nürnberger Kunstweise erinnern, eine Jugendarbeit Albrecht Dürers sind. Wie bekannt, ist der lernbegierige Künstler um jene Zeit durch die südlichen Gaue Deutschlands gewandert: mehr wissen wir nicht.

Das buchreiche Jahr 1494 hat uns noch ein anderes bedeutungsvolles Holzschnittbuch geschenkt, eines, das an Kraft und Raumweite der Zeichnung neben den besten Leistungen der damaligen Zeit bestehen kann, die niedersächsische Bibelübersetzung, von Stephan Arndes in Lübeck gedruckt. Nur schade, daß selbst diese großzügigen Bilder, von denen die einleitende Hieronymus-Darstellung besonders hervorgehoben werden mag, meist mit Farbe übermalt sind und dann nicht zur vollen zeichnerischen Wirkung kommen können. Sie finden kaum ihresgleichen. Daß sie in den letzten Jahren gleich zweimal nachgebildet worden sind, bekundet deutlich genug ihre bleibende Bedeutung.

Von dem gleichen tüchtigen Meister wird auch das markvolle

Bilderwerk „Des Dodes Dantz“ von 1489 herrühren, das jetzt in Friedländers Nachbildung zugänglich gemacht ist. Blatt für Blatt stehen sich die einzelnen Stände: Papst, Kaiserin, Kardinal, König, Bischof, Herzog, Abt, Ordensritter, Mönch, Canonicus, Bürgermeister, Arzt, Junker, Klausner, Bürger, Student, Kaufmann, Nonne, Amtmann, Werkmeister, Bauer, Jungfrau und Amme im Gespräch dem Tode gegenüber. Es sind Gestalten von urwüchsiger Kraft darunter. Die unbekannten Herausgeber haben ihre schöne Gabe mit zwei kleinen Wappenschildern, drei Mohnköpfen und einer Hausmarke, gezeichnet, Verleger war Hans van Ghetelen.

Wie, um das zur Neige gehende Jahrhundert würdevoll abzuschließen, erschien dann im Jahre 1498 zu Nürnberg jene prächtige Holzschnittfolge Albrecht Dürers, die den Höhepunkt der bisherigen Entwicklung bildet, die „Offenbarung des heiligen Johannes“, in 15 ungewöhnlich großen Bildern dargestellt. Das herrliche Werk zeigt uns den Künstler am Werk, wie er die Fläche des Papiers bemeistert, um Bilder von bisher kaum geahnter Raumweite und Größe darstellen zu können. Der „Schatzbehalter“, die Weltchronik Schedels, die Apokalypse Dürers haben dem Holzschnittbuche eine künstlerische Bedeutung gegeben, die ihm einen ganz hervorragenden Platz auch in der Kunstgeschichte zuweist. Denn nicht bloß in der Flächenausdehnung reckt sich der Buchholzschnitt riesengroß empor, auch in der gesteigerten malerischen Wirkung geht er rasch seinem Gipfel entgegen. Es ist Dürer gewesen, der, wie kein zweiter die Sprache der Linie heherrschend, dem Spiel von Licht und Schatten mit einem Male die höchste Ausdrucksmöglichkeit gegeben hat: die Linie vermag jetzt nicht nur die Körperformen, sondern auch die feinsten Stimmungen der Seele wiederzugeben. Wir stehen vor dem entscheidendsten Wendepunkt der Buchillustration. Es ist der Sieg der farblosen Schwarzweißwirkung über die Farbenfreudigkeit des mittelalterlichen Buches. Es ist die eigentliche Geburtsstunde der zeichnenden, der graphischen Kunst, die jetzt nicht mehr als bloße Dienerin der Farbe wirken will, sondern völlig selbständig das Bild und die Zierform zum Ausdruck bringt. Es dringt ein neues Sehen durch,



Abb. 5.
Titelholzschnitt zum „Psalterium Mariae“, Kloster Zinna, um 1496.

eine neue Kunstauffassung, durch die Tat eines schöpferischen Geistes bewirkt. Wir treten in die Hochblüte der Buchillustration ein, wo die Freude an diesem neuen Sehen die Lust am Bilde ins Unermeßliche steigert und eine Schaffensfülle voll unerhörter Kraftentfaltung weckt, wo sich der Künstler das Buch mit dem Stift zurückerobert, nachdem es für den Pinsel verloren ist. Eine so rasche und großzügige Entwicklung wäre nicht möglich gewesen, wenn sich nicht Dürer Formschneider herangezogen hätte, die das feine Linienspiel der neuen Kunstweise mit vollendeter Fertigkeit wiederzugeben wußten. So wurde der Holzschnitt nach allen Seiten hin für eine hohe künstlerische Sendung reif. Mit welch gespannten, ja ungeheuerlichen Erwartungen man an ihn herantrat, können wir später sehen, wenn wir das Verhältnis Kaiser Maximilians zur neuen Buchkunst betrachten werden.

Aus der engen Verbindung des Holzschnitts mit dem Buche haben beide Teile bedeutsame Vorteile geschöpft. Für sich allein hätte der Holzschnitt niemals die sorgfältige Pflege gefunden, die weittragende Wirkung ausgeübt, die ihm im Buche zuteil geworden ist; erst zusammen mit dem Buche, mit der Literatur, sind ihm unendlich viele Anregungen, tausend neue Stoffe, unbegrenzte Wirkungsmöglichkeiten zugeflossen. Und das Buch wiederum gewann durch den Holzschnitt eine ganz neue Wertung, eine hohe künstlerische Aufgabe, eine bedeutsame Steigerung des Leserkreises. Nichts bekundet diesen Aufschwung deutlicher als das hohe Ziel, das der Hof Kaiser Maximilians und der Humanistenkreis dem Holzschnittbuch zugewiesen haben. Erst jetzt ist das Buch gesellschaftsfähig geworden. Daß sich Holzschnitt und Typenkunst so rasch begegnet sind, hat vor allem in der Verwandtschaft ihrer Liniensprache und im gleichen Abdruck vom erhöhten Umriß seinen Grund. Gerade auf diesem Zusammenhang beruht ein gutes Stück des warmen Einklangs von Schrift und Bild, wie er in den besten Holzschnittbüchern jener Zeit zum Ausdruck kommt.

6. Die außerdeutsche Buchausstattung der Frühdruckszeit.

Es gibt kaum mehr einen zweiten Abschnitt in der Geschichte der Buchillustration, der in so kurzer Zeitspanne so viele für die Entwicklung dieser Kunst hochbedeutsame Meisterwerke aufzuweisen hätte wie das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Wie in Deutschland, so auch in Italien. Nicht als ob es hier keine beachtenswerten Holzschnittbücher vor dieser Zeit gegeben hätte. Schon das Jahr 1467 ist mit einem bildergeschmückten Werk aus der römischen Druckerei Ulrich Han's vertreten, das die „Meditationes" des Kardinals Turrecremata enthält. Dann vergehen fünf Jahre, bis in Verona die berühmte Valturio-Ausgabe mit ihren überraschend feinen Umrißzeichnungen erscheint, die als erläuternde Zugaben ganz in den Text hineinfallen. Im Jahre 1479 folgt in dem gleichen Verona ein Äsopdruck voll reizender, nur etwas grob geschnittener Bilder, mit seltsamen Leisten eingefaßt (Abb. 6). Aber das sind alles nur vereinzelte Großtaten der italienischen Buchillustration. Die eigentliche Blütezeit beginnt erst im Jahre 1490, als Venedig die Führung des Reigens übernimmt und die berühmte italienische Bibelübersetzung von Niccolò de' Malermi ans Tageslicht gibt, die mit ihren zahlreichen kleinen Bildchen alle vorherigen Leistungen des italienischen Holzschnittes siegreich in Schatten gestellt hat. Es sind entzückende Schöpfungen einer überraschend hochentwickelten Kleinkunst, fein gezeichnete und ebenso fein geschnittene Vignetten, Zierbildchen, der erste und gleich so überaus glückliche, ja meisterhafte Versuch eines später beliebten, von den deutschen und französischen Kleinmeistern des 16. Jahrhunderts liebevoll gepflegten Buchzierats. In diesen kleinen Bilderrahmen ist der Text geradeso wie in der vorbildlichen Federzeichnung mit wenigen ebenso klaren wie einfachen Zügen angedeutet, das Auge zu kurzem erfrischendem Ausruhen eingeladen, eine bildliche Kapitelbeschriftung gegeben, echteste Buchillustration erzielt. Gedruckt

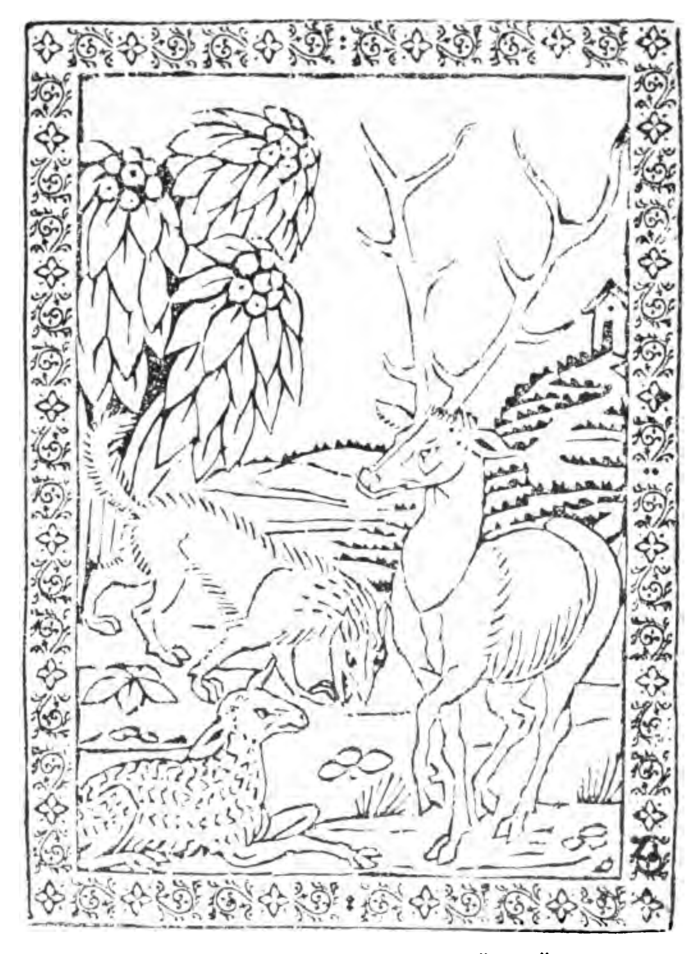


Abb. 6. Holzschnitt aus der italienischen Äsop-Übersetzung, Verona 1479.

ist das schöne Werk für Lucantonio Giunta in der Werkstätte von Giovanni Ragazzo.

Es konnte nicht ausbleiben, daß der künstlerische Erfolg dieses Werkes zur Nacheiferung anspornte und die Lust am Bilde mächtig steigerte. Man sah nun, daß die Zeichnung den Text wirksam er-

läutern, ja oft erst wirklich packend vor Augen stellen könne. So wurde das Bild eine bedeutsame Hilfe des Textes, ein wichtiger Bestandteil des Buches, den man sogar auch bei wissenschaftlichen Werken nicht gerne missen mochte. Als im Jahre 1493 bei den Brüdern Giovanni und Gregorio de Gregoriis ein medizinisches Handbuch, der „Fasciculus medicinae" des Arztes Johannes Ketham, erschien, sah der Leser den nüchternen Text mit kräftig wirkenden Holzschnitten belebt, Darstellungen, wie der Arzt mit seinen Fachgenossen Beratung hält, wie eine Leiche zerlegt wird, wie ein Pestkranker an seine Liegestätte gefesselt ist. Der zeichnende Künstler hat hier sein Bestes zur vollen Wirkung des Buches beigetragen.

Ein Jahr vor der Jahrhundertwende beschenkte dann der venetianische Buchdrucker Aldus Manutius die Humanistenwelt mit jenem berühmten Buche, das zu den schönsten italienischen Druckwerken gehört, mit dem geheimnisvollen Liebesroman „Hypnerotomachia Polifili", dem Traum des Poliphilus, wo der Verfasser, der Dominikaner Francesco Colonna, ein glühender Verehrer des Altertums, seine geträumte Wanderung durch das geliebte Land der klassischen Kunst erzählt. Die Schilderung des geschauten Reiches, halb Roman, halb Kunstgeschichte, wird von reizvollen Holzschnitten im zarten, einfachsten Umrißstil begleitet, die dem typographischen Satzbilde gleich ehernen Überschriften eingelassen sind (Abb. 7). Der seltene Einklang von Typen, Initialen und Bildern gewinnt dem schönen Buche immer wieder neue Freunde und Bewunderer.

Wie in Venedig, so erreichte auch in Florenz das Holzschnittbuch seinen Höhepunkt in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Hier wie dort wurde besonders die einfache Umrißzeichnung gepflegt. Die Eigenart der Florentiner Buchausschmückung beruht in den schmalen Umrahmungen auf schwarzem Grund, mit denen die eigentliche Darstellung zur wirksamen Hervorhebung eingefaßt ist. Dem Bilde selbst ist durch bewußte Abstufung von schwarzen und weißen Flächen Leben und Gliederung gegeben. Dabei überrascht die formensichere Freiheit, mit der bald die schwarze, bald die weiße Fläche, bald die einfache Linie, bald der

wirksame Weißschnitt zur Anwendung kommt. Als das bedeutendste Werk solcher Buchillustration darf die für Piero Pacini gedruckte Ausgabe der „Epistole et Evangeli" vom Jahre 1495 gelten.

Gleich dem deutschen Holzschnitte folgt auch der italienische hauptsächlich den volkstümlichen Schriftwerken, dann aber auch der alten und gleichzeitigen Nationalliteratur. Tasso und Dolce, Dante und Boccaccio werden immer wieder von neuem aufgelegt und reich mit Bildern ausgeschmückt. Einen ungewöhnlichen Gegenstand, eine Reihe von Frauenbildnissen, hat sich der Künstler des schönen, von Laurentius de Rubeis in Florenz gedruckten Werkes von Jacobus Philippus Bergomensis „De pluribus claris mulieribus" vom Jahre 1497 gewählt. Die in einfachen Linien gehaltenen Halbgestalten heben sich reizvoll in leichter Bewegung von dem dunklen, in wirksamen Weißschnitt getönten Hintergrunde ab.

Die seit 1481 in zahlreichen Ausgaben erschienenen Romfahrtsbüchlein, die außer einer Geschichte der Stadt Rom kurze Beschreibungen der Kirchen und Ablässe enthalten, sind vielfach mit den Heiligen der sieben Hauptkirchen ausgestattet. Die unbeholfenen Holzschnitte werden von dunkel gehaltenen Leisten umrahmt. Das Jubeljahr 1500 war besonders reich an solchen Ausgaben. Die Drucker Stephan Planck und Johann Besicken gaben für ihre Landsleute Übersetzungen heraus. Eine die deutsche Kirche betreffende Stelle lautet darin: „Zu sant Maria de anima, das man nennt das teutsch spital, da geschicht grosser gotsdienst mit grossem fleiß und man beherbergt da ein jeden teutschen drei nacht, es sei frau oder man, wer darin komet." Martinus Amsterdam, der Geschäftgenosse Besickens, hat einer Einfassung seinen Namen eingeschnitten, wahrscheinlich rühren auch die übrigen Holzschnitte von ihm her.

Besonders bedeutsam hat sich die italienische Buchkunst auf dem Felde der reinen Verzierung, der Buchornamentik, ausgewirkt. Die Verbreitung der Buchdruckerkunst fiel in Italien mit einer frischen Nachblüte der Renaissance zusammen, die alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft, so auch das Buch nach Inhalt und Form mit dem Geiste des Altertums zu durchdringen suchte. Alle die viel-

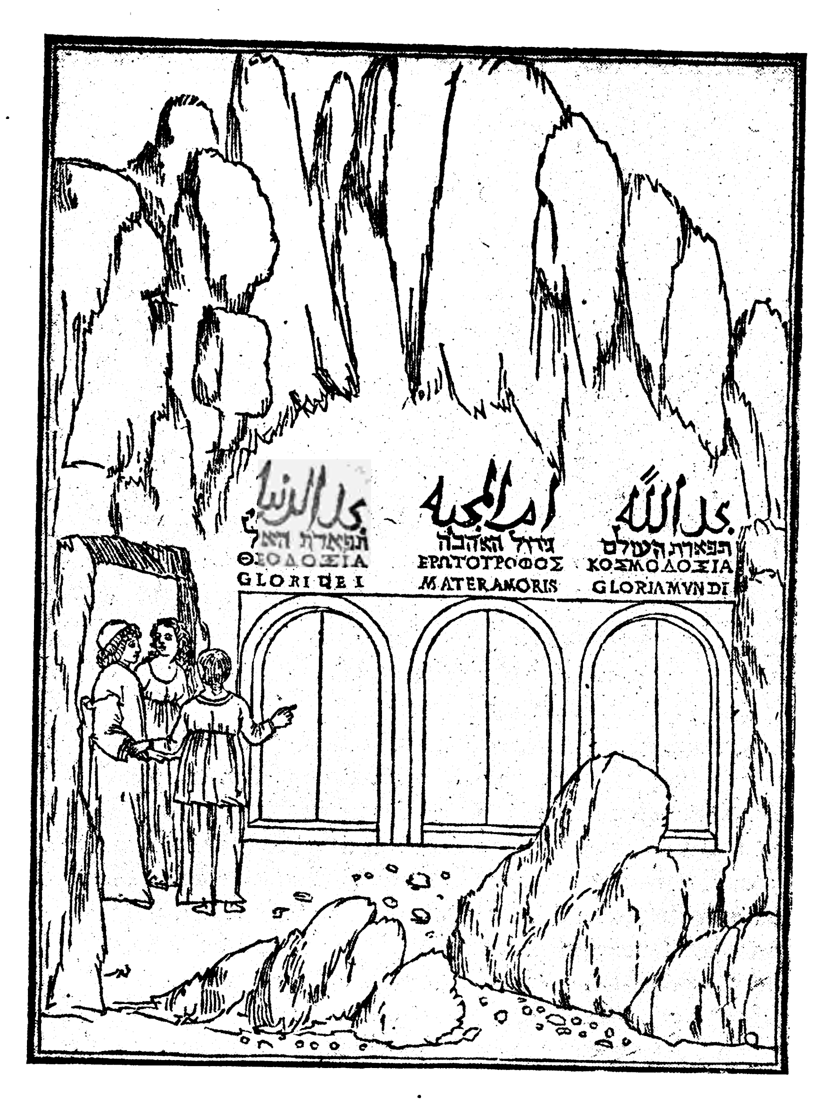


Abb. 7.
Holzschnitt aus der „Hypnerotomachia Poliphili“,
Venedig 1499.

gestaltigen Formen der neuen Kunstauffassung hatten sich schon die italienischen Handschriften des 15. Jahrhunderts erobert, so bedurfte es nur mehr der vollen Reife des übertragenden Holzschnittes, bis sie auch in das gedruckte Buch ihren siegreichen Einzug hielten. Eine ungeheure Bereicherung des Buchschmuckes mit den verschiedensten Formen war die Folge dieser bedeutsamen Entwicklung. Da wimmelte es in den Leisten und Initialen von reizenden Kindergestalten, da umspielte der Akanthus oder allerlei anderer Blätterschmuck die Buchstaben, Rahmen und Leisten, da schlangen sich Blumen und Fruchtgewinde über die verschiedensten Zierformen hin, da lieh die antike Baukunst die mannigfachsten Formen, wie Säulen, Bögen, Umfassungen zum Aufbau des eifrig gepflegten Buchrahmens, der immer mehr die bevorzugte Zierform des Titelblattes wurde. Kaum anderswo ist der Geist des Altertums so sichtbar und schöpferisch zur Geltung gekommen. Die Blütezeit dieser glänzenden Renaissance-Ornamentik hebt mit dem Jahre 1476 an, verbreitet sich in den nächsten Jahrzehnten in erstaunlichem Umfange, bis im beginnenden 16. Jahrhundert Überladung und Erschöpfung ihr Schicksal wird.

Merkwürdig berührt es, daß ein Deutscher, Erhard Ratdolt aus Augsburg, es ist, der als erster die Renaissanceformen in seine Druckwerke aufnimmt. Seine schöne Calendarium-Ausgabe von Johann Regiomontanus aus dem Jahre 1476 findet sich mit drei kunstvollen Metallschnittleisten, überaus zierlichen, aus Vasen herauswachsenden Ranken in einfacher Federzeichnungsart geschmückt. Dann folgen seit 1477 jene prachtvollen Zierbuchstaben, die unter dem Namen „literae florentes“ (prangende Buchstaben) berühmt geworden sind, es reihen sich endlich die herrlichen Leisten und Rahmen an, die zum Besten aller Buchornamentik gehören. Es ist dieselbe schon einmal betonte Erscheinung, daß sich eine neue Kunst sogleich in eine kaum mehr übertroffene Vollendung kleidet. Was die Initialen Ratdolts auf kleinstem Raum erstreben, wie die Umrisse der weiß heraustretenden Buchstabenkörper kräftig auf dem schwarzen Grunde nach vorne drängen, wie die Blatt-, Ranken- und Bandverzierungen die Initialen reizvoll umschlingen, ohne un-


I·N·R·I·

❡AD ILLVSTRISSIMVM
Principem ALFONSVM ęſtenſem
Ferrariæ Ducem Mathematicę diſci-
plinæ Cultorem Feruentiſſimum
SIGISMVNDI De fan-
tis Ferrarienſis Profeſſoris in
Artem Arithimeticę. Geo
metrię. Aſtronomiæ: &
Scribendi. Pręfatio.

I MAGINAN-
do & piu uoltæ cũ
la Mente a lę coſæ
Del Microcoſmo
mũdo conſiderãdo
MAGNANI-
MO ET EX-
CELLENTE
DVCA Semper
Inuictiſſimo Quã
to fu Alta e ſublime Inuentione Ritrouare

Abb. 8. Textseite aus Sigismundus de Fantis, Theorica et practica de modo scribendi, Venedig 1514.

ruhig zu wirken, all das ist mit einem überaus feinen Blick für das Ausdrucksvermögen der Verzierung durchgeführt. Man findet in diesen neuen Formen kaum mehr die handschriftlichen Vorlagen wieder, wie sie uns aus zahlreichen Renaissancehandschriften des ausgehenden Mittelalters bekannt sind. Und ganz dasselbe gilt von den kunstverwandten Winkelleisten und Schriftbildrahmen. Auch sie sind den Handschriften entnommen, auch sie mit schöpferischer Gestaltungskraft in die Sprache des Holzschnittes übertragen und damit zu einem Neuen umgestaltet, das zwar der Farbe entbehren muß, dafür aber das Weiß des Papiers wirksam in die künstlerische Absicht hinein bezieht und damit einen überraschenden Eindruck erzielt. Dazu ist die formvollendete Zeichnung mit unübertrefflicher Sicherheit wiedergegeben. Künstler und Formschneider teilen sich in den Ruhm des herrlichen Gelingens.

Noch ein Wort über die Eigenart der italienischen Zierleiste. Während die gotische, in Deutschland, in den Niederlanden, in Frankreich angewandte Ranke schrankenlos in die Höhe strebt, wird die italienische mit Einfassungslinien eingesäumt, die ihr einen gebundenen, geschlossenen Charakter geben. Es braucht diese streng abgrenzende Leiste nur die ganze Druckseite zu umziehen, so ist der Buchrahmen fertig, eine Zierform, die bereits in den Handschriften der Renaissancezeit auftritt, seit 1478 die Druckwerke Ratdolts schmückt und später eines der beliebtesten Ornamente wird. Ist es im Anfang der Textbeginn, der durch solche Umrahmungen ausgezeichnet wird, so tritt später immer mehr das Titelblatt an seine Stelle: seitdem gehören Buchtitel und Buchrahmen unzertrennlich zueinander. Die italienische Initiale ist gleich der Schmuckleiste in Einfassungslinien, in ein viereckiges Gehäuse, gespannt.

Wir dürfen Meister Ratdolt nicht verlassen, ohne seiner bedeutsamen Euklid-Ausgabe vom Jahre 1482 zu gedenken. Die Zueignung des schönen Werkes an den Dogen in Venedig ist gar in Gold gedruckt. Die eingestreuten mathematischen Figuren sind die ersten gedruckten dieser Art. Mit Recht konnte der Drucker in der Anpreisung des Buches das neue Unternehmen als überaus wichtig

für die mathematischen Wissenschaften rühmen. Der Holzschnitt hat damit seine Wirksamkeit um ein wichtiges Stück ausgedehnt.

Während der tüchtige deutsche Meister im Jahre 1486 Venedig verließ, um in seine Heimat Augsburg zurückzukehren, trugen seine Anregungen in der Lagunenstadt nach und nach die besten Früchte. Die wundervolle Umrahmung zum Beispiel, die die Brüder Giovanni und Gregor de Gregoriis in ihrer Herodot- und Hieronymusausgabe der neunziger Jahre verwandt haben, gibt einem immer wieder das schwierige Rätsel auf, wie es möglich war, daß der Geist der Renaissance förmlich mit einem Ruck die Buchfläche so formenreich und wirkungsvoll umgestalten konnte. Aus diesem Rahmen strömt ein so unendlich feines Empfinden für die wirksame Abtönung des Schriftfeldes, für das Zusammenklingen der zarten Initiale mit den zierlichen Bildchen in den beiden Querleisten, für den gleichmäßigen Linienaufbau der in Type, Initiale und Rahmen sich begegnenden Teile, daß man sich auf den Höhepunkt ornamentalen Könnens geführt fühlt. In der Tat ist diese Leistung kaum mehr überboten worden.

Es wurde die Formenwelt der Schriftbildumrahmungen nur noch reicher und vielgestaltiger. Kunstgemäß umgebildete Blattformen aller Art, mannigfach in Ziergefäße, Tiergestalten, Menschenköpfe verlaufend, reizende Kinderfiguren, seltsame Fabelwesen: so entlockt der Buchkünstler dem unerschöpflichen Quell der antiken Vorstellungen immer wieder neue Gebilde, um sie dem kunstvollen Aufbau seiner Rahmen, Leisten und Initialen einzugliedern. Die prachtvolle Terenzeinfassung des Druckers Soardi (Butsch Taf. 7) stellt nur eines der vielen Beispiele überschwenglichen Formenreichtums dar.

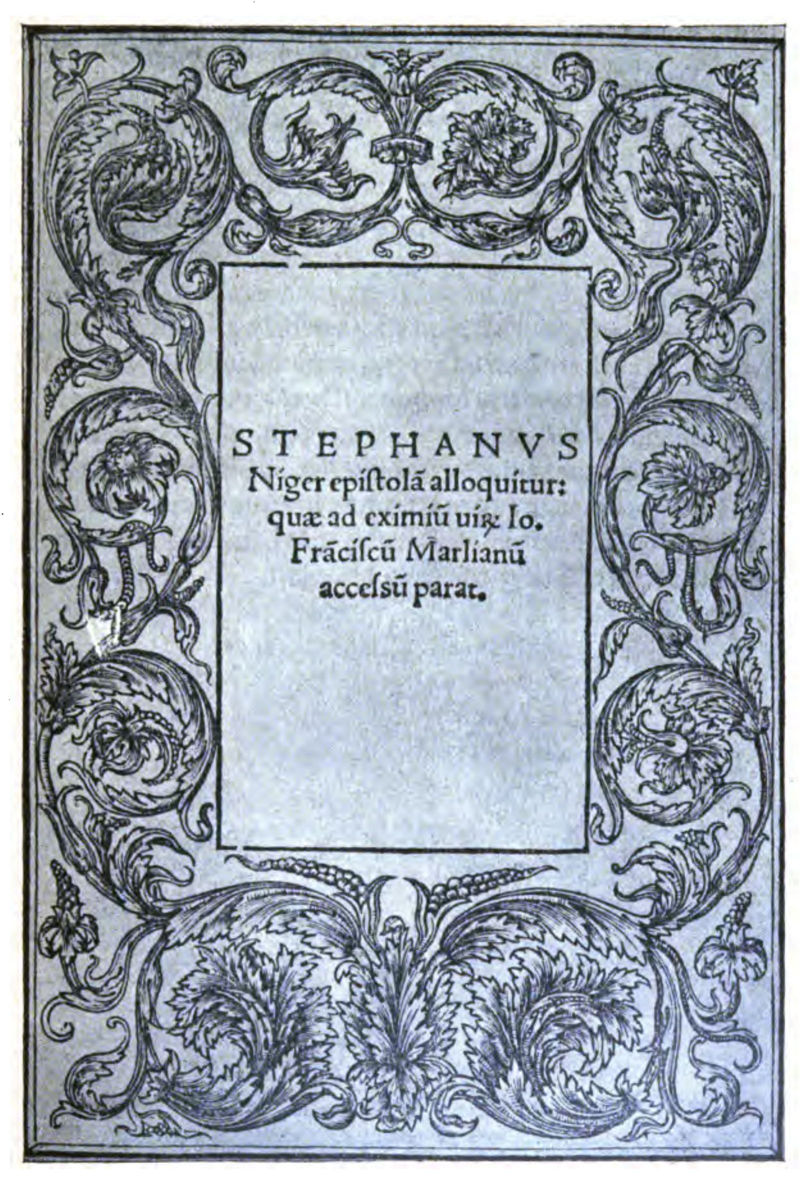
Immer wieder muß betont werden, daß diese unermeßliche Fülle von Schmuckformen zwar mit vollen Händen aus den Überlieferungen der Handschriftenkunst schöpfen konnte, daß aber die vollendete Übersetzung in den Holzschnitt mit dieser neuen Ausdrucksmöglichkeit ganz selbständige Kunstwerte zu schaffen wußte. So ahmt der Drucker Alessandro Paganini zu Tosculano in einer schönen Bandwerkumrahmung ein den Handschriften längst ge-

läufiges Maureskenornament nach, bringt aber mit tiefschwarzem, durch weiße Punkte belebtem Hintergrunde, mit außerordentlich feiner Schwarzweißtönung überraschend neue Wirkungen hervor. Kein Zweifel, daß gerade diese ungewöhnlichen Erfolge im Zierwerk im hohen Maße berufen waren, das Auge an die neue Buchausstattung zu gewöhnen, die frühere Farbenwirkung der Handschriften samt der noch lange geübten Bemalung der Druckwerke allmählich vergessen zu lassen.

Nicht weniger erstaunlich ist der einzigartige Formenreichtum des italienischen, namentlich venezianischen Initialenschmucks. In überaus fein gezeichnete Buchstaben sind oft wahre Meisterstücke zierlicher Bildchen hinein entworfen, so etwa der hl. Hieronymus an einem Pulte schreibend oder Nikolaus von Lyra in einem Buche blätternd, beides zwei herrliche Zierbuchstaben in der Postille von Nikolaus von Lyra, von Ottaviano Scoto im Jahre 1489 gedruckt (Butsch Taf. 6). Zu unübertrefflicher Meisterschaft brachten es die italienischen Buchkünstler vor allem in der Darstellung von niedlichen Kinderszenen, zu vollendet reifen Schöpfungen, die in Deutschland erst Hans Holbein erreicht hat. Basel hat auch sonst von allen deutschen Städten am erfolgreichsten der südlichen Buchornamentik nachgeeifert, mit der Kunst Holbeins sie in manchem weit überflügelt.

Die neue Buchkunst schreibt der Buchherstellung eine Fülle von Aufgaben vor. Vor allem wird der Titel wirksam hervorgehoben und mit geschichtlichen, sinnbildlichen oder rein schmückenden Darstellungen eingefaßt. Die gleiche Auszeichnung wird der ersten Textseite nach der Vorrede und den Anfängen von Hauptstücken zuteil. Die weniger bedeutenden Kapiteleinschnitte erhalten schmückende Kopfleisten. Zier- und Bilderinitialen breiten sich über den ganzen Text aus und heben die Einschnitte des Inhalts hervor. Das Drucker- oder Verlegerzeichen endlich will die enge Verbindung des Buchurhebers mit dem künstlerischen Schmuck bekunden.

Solch großartigen Erfolgen in der Buchausschmückung konnten sich auch jene Drucker nicht ganz entziehen, die ihr Hauptgewicht



STEPHANVS
Niger epiſtolã alloquitur:
quæ ad eximiũ uiꝝ Io.
Frãciſcũ Marlianũ
acceſsũ parat.

Abb. 9. Mailänder Titeleinfassung vom Jahre 1521.

auf die alleinige Wirkung des ebenmäßigen Typenbildes legten und in jeder Verzierung des Buches eine Beeinträchtigung der typographischen Schönheit erblickten. Diese Strenge in der Fernhaltung allen Nebenwerks hatten hauptsächlich die Brüder Johann und Wendelin von Speier für die Antiquatype zum Gesetz erhoben; ihnen war Aldus Manutius gefolgt, jener Meister also, der sich wohl am engsten von allen Druckern mit den Anschauungen und Bestrebungen des Humanismus verbunden fühlte. So selten man nun auch in den Druckwerken dieses unternehmenden Druckers Schmuckstücke findet, in dem Hauptwerke seiner Geschäftstätigkeit, in dem schon erwähnten Liebesroman des Poliphilo, bringen uns zahlreich eingestreute prächtige Bilder und Schmuckstücke den deutlichen Beweis, daß der Zierreichtum der Renaissance schließlich allen Widerstand siegreich überwunden hat.

Das Typenbild allein wirkt eben trotz aller Schönheit im Aufbau und Schnitt doch nüchtern, blutleer und einförmig, es kann das Auge nicht dauernd künstlerisch befriedigen. Das muß die gereinigte, ausschließlich in einfachen Linien wurzelnde Antiquaschrift immer wieder zu ihrem Leidwesen erfahren, während die gotische Type, unbekümmert um solch beengende Gesetze und mit ihren reicheren Formen an und für sich schon Ornament, jederzeit sich frisch und frei mit jedem Schmuck verbindet.

Der Einfluß des italienischen Renaissancebuches auf die Entwicklung der ganzen übrigen Buchausschmückung kann gar nicht hoch genug angeschlagen werden. Es gibt kaum eine zweite Stadt, die jemals so unbestritten die Führung im Buchgewerbe besessen hätte wie damals Venedig. Nur das Paris des 18. Jahrhunderts läßt sich vielleicht einigermaßen vergleichen. Mußte deshalb auf das italienische Buch über den sonstigen Rahmen hinaus eingegangen werden, so kann man die übrige außerdeutsche Buchausstattung um so kürzer behandeln.

Wir setzen beim französischen Buche ein. Was diesem seinen weltberühmten Ruf verschafft hat, die eifrige und erfolgreiche Pflege des der Andacht dienenden Stundenbuches, des Livre d'heures, wird in einem besonderen Abschnitt darzulegen sein. Im allgemeinen

muß es überraschen, daß sich die französische Buchkunst verhältnismäßig spät und nicht so reich entfaltet hat, wie es dem hochentwickelten Handschriftenwesen Frankreichs voll entsprochen hätte. Wo sie aber dann in die Erscheinung tritt, ist es eine ausgesprochen landschaftliche Ausprägung, ganz die Frucht der reichen Handschriftenüberlieferung. Die bedeutendsten Leistungen liegen auf dem Gebiete der Buchornamentik, der Initialen, Leisten und Umrahmungen, wo die ganze Fülle der Handschriftenausschmükkung übernommen und in die Sprache des Holz- und Metallschnitts übertragen ist. Die großen Zierbuchstaben sind es vor allem, die die französischen Buchkünstler mit dem ganzen Reichtum ihrer Phantasie erfüllen, wobei sie die Verschlingungen und Schnörkel häufig in Menschenköpfe enden lassen. In den Umrahmungen und Leisten wiegen die Pflanzenformen vor, doch oft mit allerlei Gebilden und Mißgestalten belebt. Das reichst geschmückte und berühmteste Holzschnittbuch Frankreichs ist das zweibändige, mit zahlreichen Initialen, Leisten und Rahmen ausgestattete Werk „Mer des histoires" aus den Jahren 1488 und 1489. Zusammen mit den eigenartigen unruhigen Formen der französischen Type drücken diese Holzschnittwerke einen ganz besonderen, auf den ersten Blick zu erkennenden Stil der Buchgestaltung aus. In diesem Reichtum selbstherrlicher Entfaltung lag freilich auch bereits der Keim zur Entartung, zum Verfall. Verzerrung und Überladung sind der ersten Ausbildung rasch auf dem Fuße gefolgt. Kein Wunder, daß in diesen Zusammenbruch auch die maßlos verschnörkelte Type hineingezogen wurde.

Es mag hier noch eines bedeutsamen Lyoner Druckwerkes, der Terenz-Ausgabe vom Jahre 1493 gedacht werden: das schöne Buch gehört zu den besten Holzschnittwerken jener Zeit, in der kunstgeschichtlich so hochbedeutsamen Gruppe der illustrierten Terenzdrucke nimmt es entschieden die erste Stelle ein.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß in den Niederlanden das Blockbuch eine hervorragend künstlerische Pflege gefunden hat. So war bereits sicherer Boden da, als die Buchdrucker an die Ausschmückung ihrer Werke gingen. Rasch entwickelte

sich dann eine erfolgreiche Tätigkeit, die sowohl im Bilderholzschnitt als im rein verzierenden Buchschmuck Bedeutendes leistete. Eine reiche Umrahmung aus Blattwerk weist der von Jan Veldener im Jahre 1473 gedruckte „Fasciculus temporum" auf. Berühmt ist vor allem auch der „Dialogus Creaturarum" geworden, eine Sittenlehre in der Form von Gesprächen zwischen Tieren und Gegenständen, 1480 von Gerard Leeu gedruckt und mit 121 einfachen Umrißzeichnungen geschmückt. Ein hervorragendes Holzschnittbuch, der im Jahre 1486 von Gottfried van Os zu Gouda hergestellte „Chevalier deliberé" des Olivier de la Marche, ist nur mehr in einem einzigen, noch dazu unvollständigen Abzuge erhalten. Das wieder in freiem Federzeichnungsstil ausgeschmückte Werk, in dem die Lebensgeschichte Karls des Kühnen in sinnbildlicher Form erzählt ist, hat später auf die Gestaltung des „Teuerdanks" eingewirkt.

Der Aufstieg der niederländischen Buchausstattung war nicht von langer Dauer. Was sich an Schmuck in späteren Büchern findet, entspringt einer handwerksmäßigen, wohlfeilen Herstellung und ist wahllos ohne künstlerische Rücksichten eingefügt. Nur der begabte Jan Swart van Groningen, der mit Lucas van Leiden die Bibel des Antwerpener Druckers Vorstermann vom Jahre 1528 reich mit Bildern geschmückt hat, ragt aus den Durchschnittsleistungen bedeutsam hervor.

Auffallend geringe Leistungen hat die englische Buchillustration aufzuweisen; so genügt es, das erste mit Holzschnitten geschmückte englische Buch, William Caxtons „Mirror of the World" vom Jahre 1480, kurz anzuführen. Zur Buchornamentik ist kaum ein Anlauf gemacht; was uns an Initialen, Leisten und Umrahmungen begegnet, sind alles nur handwerksmäßige, unbeholfene Versuche. Die Berühmtheit in Sammlerkreisen haben die englischen Frühdrucke mehr ihrer Seltenheit als ihrer Ausstattung zu verdanken.

In Spanien ist die Buchdruckerkunst in der Regel von Deutschen ausgeübt worden, so erklärt sich die starke Anlehnung der Holzschnitte an deutsche Vorbilder. Ein schönes Titelbild begegnet uns in dem von Mainardus Ungut und Stanislaus Polonus in Sevilla ge-

druckten „Regimento de los principes“ des Aegidius de Roma vom Jahre 1494. Eigenartiger als der Bilderholzschnitt hat sich die spanische Bücherornamentik entwickelt, wo sich arabische, maurische Formen zeigen und den Verzierungen ein landwüchsiges Gepräge aufdrücken.

7. Die deutsche Buchkunst im Beginn des 16. Jahrhunderts.

Der Reichtum an Holzschnittwerken des beginnenden 16. Jahrhunderts ist so übergroß, daß schon die Auswahl und Betonung des Wichtigsten schwer genug ist. Dürer hat sich in eigentlicher Buchillustration nur selten betätigt, so in Hieronymus Höltzels „Beschreibung Eusebii von dem Leben und Sterben des hl. Hieronymus“ von 1514 mit einem hl. Hieronymus in der Felsenhöhle oder im Eichstätter Missale des gleichen Druckers von 1517 mit dem prachtvollen Kreuzigungsbilde im Canonteil. Doch dürfen auch die berühmten Holzschnittfolgen vom Jahre 1511: die große Passion, das herrliche Marienleben, das volkstümlichste seiner Werke, und die zweite Ausgabe der Apokalypse den Holzschnittbüchern zugezählt werden. Die hervorragendste Illustration Dürers, seine Mitarbeit am Gebetbuche Kaiser Maximilians, wird uns erst später begegnen.

Als Dürer auf der Höhe seiner Schaffenskraft stand, war es mit der Blütezeit des Kobergerhauses, des bedeutendsten Buchgeschäftes der vorausgegangenen Jahrzehnte, längst vorbei. Es fehlte jetzt in Nürnberg die Unternehmungslust für große, bedeutende Aufgaben, es fehlten vor allem leistungsfähige Druckereien, die sich an umfangreichere Werke herangewagt hätten. So mußten sich die begabten Schüler Dürers, ein Hans Springinklee, Erhard Schön, Wolf Traut, Hans Sebald Beham, mit kleinen Bildchen, Initialen und Einfassungen für die Buchausschmückung begnügen. Nur in den „Offenbarungen der heiligen Brigitta“

(1502), in Ulrich Pinders „Beschlossenem Garten des Rosenkranzes Mariä“ (1505), in dem Passauer Missale Jobst Gutknechts vom Jahre 1514, in dem schönen Eichstätter Meßbuche Hieronymus Höltzels von 1517 und in der Lutherbibel aus der Peypusdruckerei von 1524 harrten ihrer größere Aufgaben, die sie mit sichtbarem Geschick bewältigten. Der Mangel an leistungsfähigen Druckereien in der Dürerstadt spricht sich auch darin aus, daß Willibald Pirkheimer seine größeren Veröffentlichungen alle auswärts erscheinen ließ, daß der Teuerdank zwar in Nürnberg, aber von einem Augsburger Drucker hergestellt wurde. Man sieht, daß es einer ganzen Reihe von besonders glücklichen Vorbedingungen bedarf, wenn so bedeutsame Werke wie etwa die Weltchronik Schedels entstehen sollen. Mehrere Holzschnitte und Titeleinfassungen von Nürnberger Druckwerken der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts werden der Hand Dürers zugeschrieben, ob mit Recht oder Unrecht, muß hier unentschieden bleiben. Jedenfalls atmen sie durchwegs seinen Geist. Die schönsten dieser Buchrahmen hat Butsch abgebildet, so die Pirkheimersche Einfassung vom Jahre 1513, nach dem Wappen des unteren Stückes so genannt, die schönen Seitenleisten zu dem Eichstätter Prachtmeßbuch Hieronymus Höltzels vom Jahre 1517, die darstellungsreiche Johanneseinfassung desselben Jahres, endlich die wirksame Bandwerkumrahmung des Nürnberger Buchdruckers Friedrich Peypus aus dem Jahre 1522. Die ansprechenden Leistungen Springinklees und Schöns im Rahmen des „Seelengärtleins“ werden uns bei einem späteren Abschnitte beschäftigen.

Eine viel reichere Blütezeit erlebte das festlich geschmückte Buch in Augsburg, der Stadt, zu deren aufsteigendem Ruhm nicht zum geringsten die Gunst des prachtliebenden Kaisers Maximilian beigetragen hat. Augsburg wurde der Mittelpunkt aller der literarischen und künstlerischen Pläne, die den Glanz des kaiserlichen Hauses auch im Buche verewigen sollten. Die Erfolge dieser Bestrebungen werden später noch zu besprechen sein. Die Anwesenheit zahlreicher bedeutender Künstler, wie Hans Burgkmairs, Hans Schäufelins, Jörg Breus, Daniel Hopfers, begünstigte die Buch-



Abb. 10.
Titelholzschnitt zu Hieronymus Emser, Satire des Ehebruchs, Leipzig 1505.

ausschmückung gleichfalls in wirksamster Weise; hervorragende Formschneider wie Jost de Negker taten das ihrige dazu. Zwei große Unternehmungen wurden fast zu gleicher Zeit in Angriff genommen, beide auf Kosten der Buchdrucker Sigismund Grimm und Marx Wirsung gewagt. Da sollten Petrarcas berühmte Schrift „Von der Arznei beiden Glückes, des guten und widerwärtigen" in der deutschen Übertragung Peter Stahls und zweitens die Schriften Ciceros in der Übersetzung des Bambergischen Hofkanzlers Johann Schwarzenberg, reich mit Holzschnitten und Zierwerk geschmückt, an die Öffentlichkeit treten. Die von einer überaus glücklichen Hand entworfenen Holzschnitte waren um das Jahr 1520 größtenteils fertig, als die beiden großen Unternehmungen, die bahnbrechend zu werden versprachen, ins Stocken gerieten. Die beiden Drucker trennten sich und die Pläne zerrannen vollends, als Sigismund Grimm in Zahlungsschwierigkeiten geriet und im Jahre 1528 seine ganze Einrichtung den Gläubigern überlassen mußte. Die meisten Holzstöcke wurden von dem Augsburger Buchdrucker Heinrich Steiner erworben und in zahlreichen Werken des folgenden dritten Jahrzehnts wieder und immer wieder abgedruckt. Im Jahre 1531 kam bei ihm die Cicero-Ausgabe mit 97 Holzschnitten heraus. Der Erfolg war so groß, daß in den nächsten Jahren sechs weitere Auflagen erscheinen konnten. Später gelangten die Holzstöcke an den Verleger Egenolph nach Frankfurt, dann zu Sigmund Feyerabend, endlich zu Vinzenz Steinmeyer nach Ulm, der sie noch 1605 abgedruckt hat. Dem Cicero ließ Steiner im Jahre 1532 die Petrarca-Ausgabe mit 259 Holzschnitten folgen. Das Buch sollte das ganze Leben des Menschen im Bilde wiederspiegeln. „Ich habe es mit viel zierlichen und wunderlustparlichen Figuren, so nach visierlicher Angebung des hochgelehrten Doctors Sebastiani Brandt seligen auf jegliches Kapitel gestellt sind, nit um ein klein Geld erkauft", berichtet der redselige Buchdrucker. Von dem Reichtum dieser Augsburger Holzschnitte haben ganze Jahrzehnte gezehrt. Als ihr Künstler galt lange Zeit Burgkmair, dann ein unbekannter Künstler, den man den Petrarca-Meister nannte, bis man seinen Namen



Ain Sermon
Von dem Bañ Do-
ctor Martini Lu
thers Augusti
ner zů Wit-
tenberg.

M. D. XX.

Abb. 11.
Titelblatt mit Einfassung Daniel Hopfers, Augsburg 1520.

Hans Weiditz mit Hilfe der Initialen H. W. in einem Cicero-Holzschnitt feststellen konnte. Weiditz gilt als einer der besten Erzähler, als feiner Beobachter, der das innerlich Erschaute sinnig und anschaulich festzuhalten weiß.

Was den deutschen Holzschnittbüchern des frühen 16. Jahrhunderts einen besonderen Reiz, eine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung verleiht, ist das darin deutlich sichtbare Vordringen der Renaissance, die von Italien aus das ganze Gebiet der Kunst erobert und vor allem die Buchausschmückung ergreift, nachdem der Humanismus, die Wiedererweckung der alten Welt, die Gebildeten Deutschlands in sein Lager gelockt hatte. So wird das Buch zur wertvollen Quelle, die den Stilübergang von der Gotik zur Renaissance so anschaulich wie kaum eine zweite verfolgen läßt.

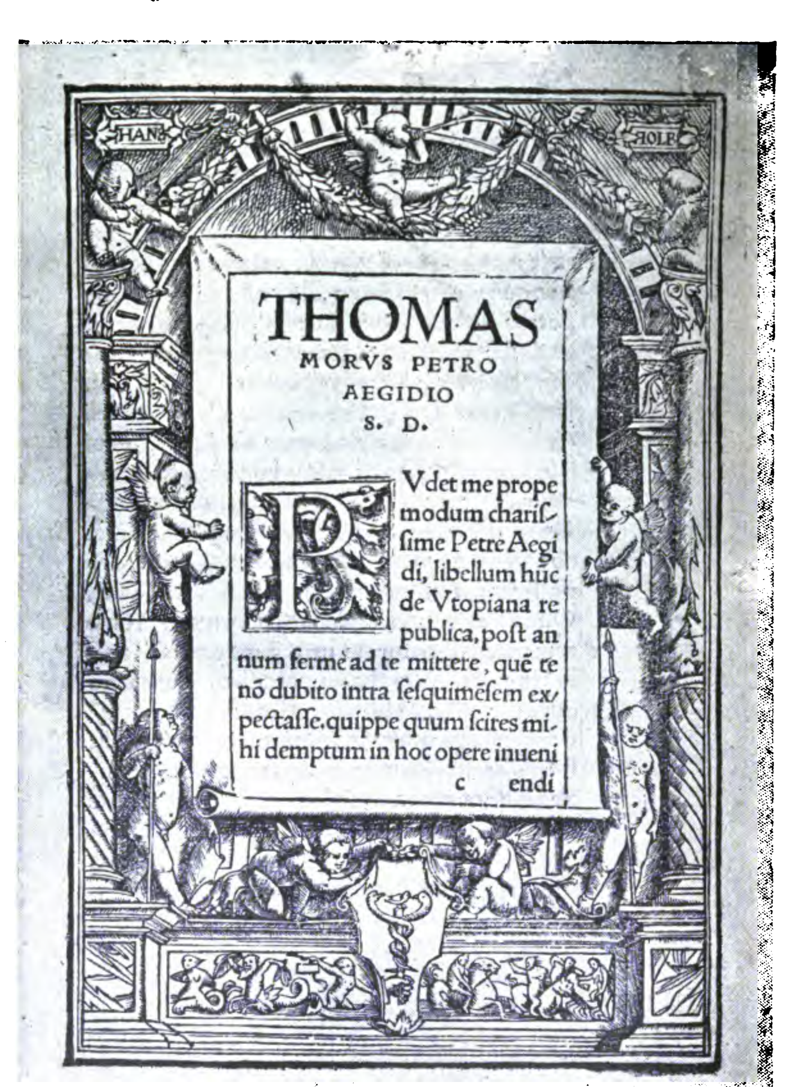
Augsburg war vielleicht die Stadt, die infolge ihrer engen Verbindung mit Venedig am frühesten der neuen Kunstrichtung des Südens ihre Tore öffnete. Kein Wunder, daß sich seine Bücher aus dem beginnenden 16. Jahrhundert einer besonders eifrigen Beachtung erfreuen dürfen.

Einer der erfolgreichsten Augsburger Meister in der reinen Bücherverzierung ist der Künstler Daniel Hopfer. Auf seinen Titelumrahmungen ruht ein eigner Zauber, der durch das wirre Durcheinander der Formen eher noch gesteigert als vermindert wird. Mit lebhafter Einbildungskraft entworfen, mit zielbewußtem Schwung durchgeführt, verraten diese eindrucksvollen Schmuckstücke einen hervorragend geschulten Sinn für das Wesen der Zierform, der den Rahmenzweck in vorbildlicher Weise durchzuführen weiß. Die von Butsch wiedergegebenen Tafeln aus dem Chronicon von Ursberg (Taf. 21) und dem Sachsenspiegel (Taf. 23) gehören zu den schönsten Titelblättern jener Zeit (Abb. 11).

Es liegt über der ganzen Buchausstattung jener Tage eine geheimnisvolle Pracht und Frische ausgebreitet. Die Erklärung für diesen Reiz ist vor allem in dem unerschöpflichen Formenreichtum zu suchen, durch den der Beschauer unwiderstehlich hingerissen wird. Wenn man alle Ausdrucksmöglichkeiten des Buchschmucks angewandt glaubt, trifft man ganz unvermutet wieder eine

neue Ziergestaltung an. Wer ist nicht überrascht, wenn er zum Beispiel Johann Otmars Druckwerk „Pomerium de tempore“ von 1502 aufschlägt und das herrliche Titelblatt (Butsch Taf. 18) erblickt, wo der Verfasser Pelbartus am Schreibtisch sitzt, eine reizvolle Landschaft um sich, alles in feinstem Metallschnitt wie eine Kreidezeichnung auf schwarzen Untergrund hingezaubert? Es ist der selten geübte Metallschnitt, der diese warme Wirkung zuwege gebracht hat.

Zu den bedeutendsten Mittelpunkten der Buchausschmückung im Anfang des 16. Jahrhunderts gehört ferner Basel, damals die Hochschule der gebildeten Welt, die berühmte Stadt eines Erasmus von Rotterdam, eines Hans Holbein, eines Hans Lützelburger. Die Buchherstellung bewegte sich hier vor allem in zahlreichen Ausgaben von Kirchenvätern und alten Klassikern, in Veröffentlichungen, die an Gediegenheit des Druckes und Fehlerfreiheit des Textes alle ähnlichen Unternehmungen übertrafen und den Ruhm Basels über ganz Europa hin verbreiteten. Allerlei Zierstücke: Titeleinfassungen, Leisten, Initialen und Druckermarken erhöhten den schmucken Eindruck dieser bedeutsamen Ausgaben. Bald waren es heidnische, bald christliche Stoffe, die die Künstler zu ihren Ornamenten verwandten; bald sind es die Ausgaben der Kirchenväter, bald die Schriften des Altertums, die mit den gleichen Schmuckstücken ausgestattet wurden. So nahe lagen den deutschen Humanisten beide Welten zusammen. Die gut geschnittenen Titelumrahmungen von Urs Graf bedeuteten nur ein einführendes Vorspiel zu den hervorragenden Leistungen Hans Holbeins im Dienste der Buchausschmückung. Eines der berühmtesten, weil frühesten Blättern des damals erst neunzehnjährigen Künstlers, stellt ein Schriftbild dar, wie es von Engeln gehalten und bewacht wird. Oben in den beiden Ecken liest man den Namen des Künstlers: HANS HOL[BEIN], unten ist das Wappen Johann Frobens, des bedeutendsten Baseler Druckers, eingefügt, während der Sockel einen Tritonenzug führt (Abb. 12). Der oft abgedruckten wirkungsvollen Einfassung reiht sich der fröhliche Kindertriumphzug würdig an (Abb. 13). Holbeins großzügigster Schriftrahmen ist die herrliche



THOMAS
MORVS PETRO
AEGIDIO
S. D.

PVdet me prope
modum charif-
ſime Petre Aegi
di, libellum hūc
de Vtopiana re
publica, poſt an
num fermè ad te mittere, quē te
nō dubito intra ſeſquimēſem ex-
pectaſſe. quippe quum ſcires mi-
hi demptum in hoc opere inueni
c endi

Abb. 12.
Aus der Baseler Ausgabe der „Utopia“ von Thomas Morus (1518)
mit Einfassung von Hans Holbein.

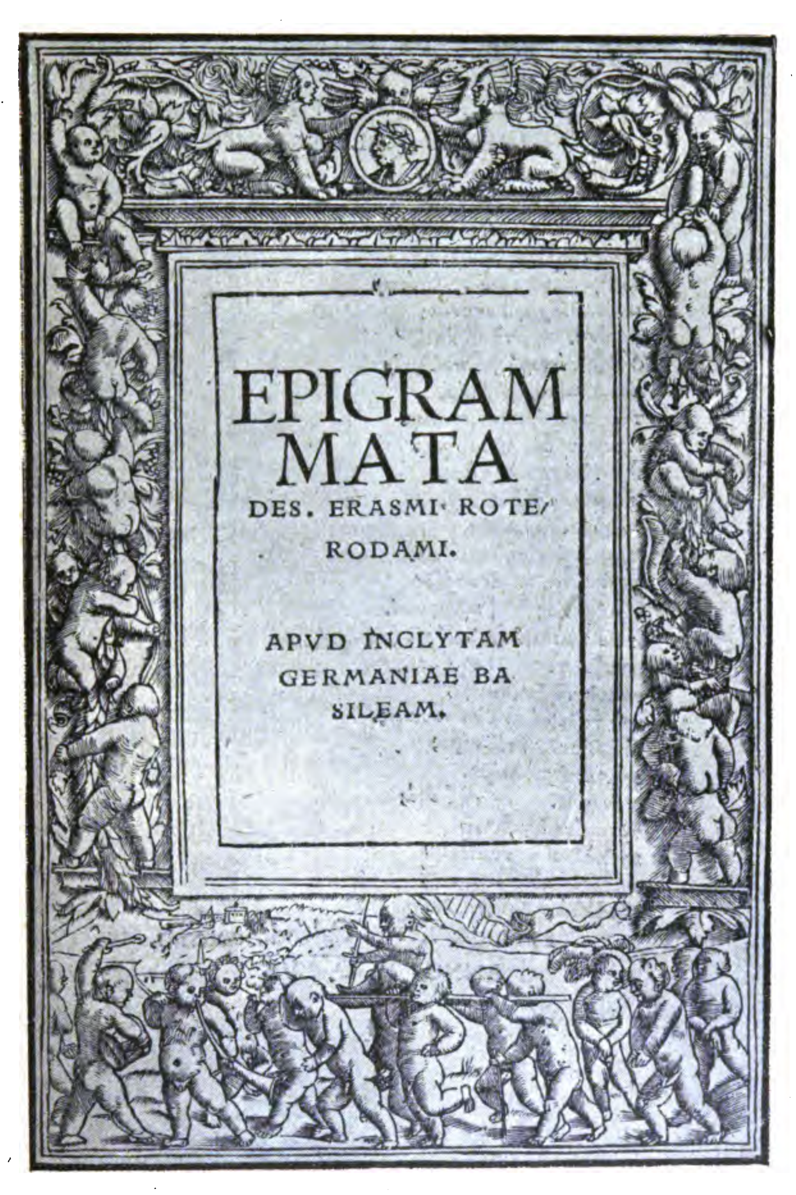


Abb. 13. Titelblatt aus der Druckerei von Johann Froben in Basel, 1518.

Kleopatra-Einfassung, ein ganz hervorragendes Meisterwerk tiefempfundener Renaissancekunst (Butsch 53). Religiöse Stimmungen hat der vielseitige Künstler in der schönen Apostel- und Evangelisteneinfassung für die Bibelausgabe des Druckers Adam Petri zum Ausdruck gebracht (Butsch 57). Von den prachtvollen Initialen Holbeins darf vor allem das berühmte Kinderalphabet, ein reizvolles Kleinleben aus dem sorglosen und übermütigen Treiben des Kindes, dazu das tiefernste Gegenstück, das in Zeichnung und Wiedergabe unerreichte Totentanz-Alphabet, nicht unerwähnt bleiben. Da die Baseler Verleger dieser Zeit fast nur lateinische Ausgaben veranstalteten, konnte es sich bei der Buchausstattung im wesentlichen nur um Ornamentik, um Titelrahmen, Büchermarken, Initialen handeln. Dem Künstler war also ein sehr enger Kreis gezogen, in dem er sich ganz und gar in das Feine und Zierliche einspinnen mußte. Der Formschneider Jakob Faber wußte diesem überaus zarten Spiel der Linien durch den Metallschnitt den vollendetsten Ausdruck zu geben. Holbein ward durch den Verkehr mit den Baseler Humanisten mit dem Bilderstoff des Altertums, mit der Kunst des Südens entschädigt. Ganz im Geiste des zwiespältigen deutschen Humanismus wechseln bei ihm christliche und heidnische Darstellungen bunt miteinander ab: hier die Bergpredigt, Johannes der Täufer, Gottvater, Petrus und Paulus, dort: die Dichterkrönung Homers, die Heldentat Mucius Scaevolas, die Geschichte des Tantalus, Aristoteles und Phyllis, Herkules und Orpheus, so ziehen die verschiedensten Gestalten in seltsamem Gemisch an dem Beschauer vorüber. Das Beiwerk schüttelt der Künstler aus Renaissancegewinde und Laubwerk, aus Kinder- oder Frauengestalten, aus Kandelabern und Figurenfriesen zusammen.

Am besten werden gleich hier die erst viel später in Lyon veröffentlichten Bibel- und Totentanzbilder Holbeins angeführt, in denen die deutsche Buchillustration nach jeder Richtung hin ihren Höhepunkt erreicht hat. Die Entwicklung der bildlichen Buchausschmückung scheint hier wieder zu ihrem künstlerischen Ausgangspunkte, zur vollen Wirkung der einfachen, klaren Zeichnung, zum eigentlichen Illustrationsstil zurückgekehrt zu sein, der nun in

vollendeter Abgeklärtheit die vielfach verlorene Einheit zwischen Text und Bild, zwischen Type und Zeichnung wieder gefunden hat; nur ist die frühere Kraft der Linie durch Zartheit und Weichheit, die unbewußte Größe von einst durch eine überaus verfeinerte, zielbewußte und maßvolle Gestaltungskraft in der Wiedergabe des Körperlichen und Räumlichen ersetzt. Dort stehen wir in der Zeit des frischen Grünens und Sprossens, hier in der Sonne der Reife



Abb. 14. Holzschnitt von Hans Holbein zu „Historiarum veteris instrumenti icones“, Lyon 1538.

und Ernte, dort ist der Anfang, hier das Ende einer freien, fröhlichen Entwicklung (Abb. 14).

Mit dem unvergleichlichen Schaffen Holbeins ist der Name Hans Lützelburgers, seines begabten Formschneiders, unvergänglich verbunden, jenes großen nachschaffenden Meisters, der sich mit kaum übertroffener Vollendung in die Vorlagen des Künstlers hineinzufühlen gewußt hat. Nur Hieronymus Andreä, genannt Formschneider, der berühmte Nürnberger Gehilfe Albrecht Dürers, kann sich mit dem Baseler Meister messen. Seit Lützelburger die Zeichnungen Holbeins auf den Holzstock überträgt, scheint wie mit

einem Zauberstab das bis dahin noch Derbe und Rauhe des Künstlers in seine vollendete Form verwandelt. „Lützelburgers Können und Holbeins Kunst trieben sich wechselseitig empor“ (Friedländer).

Ambrosius Holbein, der begabte Bruder des großen Künstlers, hat für den Baseler Buchdruck vor allem hübsche Umrahmungen, darunter das „Hofleben“ und die „Verleumdung“ nach Lucian entworfen; nur leiden seine Darstellungen unter der Überfülle von Gedankenhaftem, so wenn sie auf kleinstem Raume ganz große Auftritte aus der Geschichte oder Sage wiedergeben wollen.

Der Reichtum der Buchausschmückung in der Blütezeit des Holzschnitts ist unerschöpflich. Wird schon die Zahl der Holzschnittbücher des 15. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet auf über 2000 geschätzt und mag es noch vieler mühsamer Arbeit bedürfen, bis diese ungeheure Fülle kunstgeschichtlich erforscht und zusammengefaßt ist, so überragt das 16. Jahrhundert seinen Vorläufer um ein Beträchtliches und bietet somit der kunstgeschichtlichen Forschung ein noch reicheres Arbeitsfeld dar. Außer der Nürnberger, Augsburger und Baseler Buchillustration verdient vor allem auch das Straßburger Holzschnittbuch eine eingehende Betrachtung. Hier war der Einfluß Martin Schongauers stark genug, um auch den Holzschnitt in seinen Machtbereich zu ziehen. Nirgends suchte man den Holzschnitt durch malerische Verteilung von Licht und Schatten so stark zum Ausdrucksvermögen des Kupferstichs zu steigern als in dieser Stadt. Weitaus der bedeutendste Drucker Straßburgs war Hans Grüninger, ein in der Geschichte des bildlichen Buchschmucks wohlbekannter Meister, der in Sebastian Brant, dem schon gerühmten Verfasser des Narrenschiffs, einen hilfreichen Berater zur Seite hatte. Die bedeutendste Frucht dieser engen Verbindung war die Vergil-Ausgabe vom Jahre 1502, ein prachtvoll geschmücktes Buch, das nicht weniger als 214 Holzschnitte zählt, ein hochbedeutsames Zeugnis zugleich, wie der Humanismus die geliebte Welt des Altertums bildlich zu erfassen gesucht hat. Von dem reichen Bildervorrat, den Grüninger im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts für seine Ausgaben von Vergil, Horaz, Cäsar, Terenz erwarb, zehrte er, ähnlich wie Heinrich Steiner

in Augsburg, viele Jahre hindurch, indem er die Holzstöcke wahllos für alle möglichen Druckwerke verwendete. Das war schon der entschiedene Verfall der Buchausstattung, wo die maßlose Sucht nach Bilderanhäufung alle künstlerischen Rücksichten vergessen zu dürfen glaubte.

Als Johann Grüninger für den Nürnberger Verleger Hans Koberger die Ptolemäus-Ausgabe Wilibald Pirkheimers druckte und mit allerlei Zierwerk versehen wollte, erhob der Herausgeber entschiedenen Einspruch dagegen. „Ich sehe wohl," schreibt er, „daß Ihr meint, wenn Ihr nur viel Gaukelei und alter Weiber Fabel mit Kartenmal-Bildern in das Buch bringt, so habt Ihr es wohl geschafft." „Das mag wohl sein unter Kindern und unverständigen Leuten, aber unter den Gelehrten würde ich mit samt Euch zu Spott und Schanden." „Ihr hättet nur hören sollen, wie mich Albrecht Dürer Eurer Malerei halber, daran doch kein einziger guter Strich sei, verspottet hat; wir würden, meinte er, große Ehre einlegen, wenn wir damit in welschen Landen vor die verständigen Maler kämen; da würde eben meine Übersetzung ungelesen dem köstlichen Bildwerk gleich geachtet und ich und Ihr für grob unverständige Leut gehalten werden." Man sieht, daß auch schon den Zeitgenossen Bedenken gegen die überladene Bilder- und Zierleistenmode gekommen sind.

Daß die Straßburger Buchherstellung neben den Werken des Altertums die eigene Gegenwart nicht vergaß, bewies sie durch ihre bedeutungsvollen, fortschrittlichen Ausgaben von medizinischen und naturwissenschaftlichen Werken. Es sind da vor allem zu nennen das „Buch der Chirurgia von Hieronymus Brunswig", das jetzt in einer Neuausgabe nachgebildet ist, und „das Buch der rechten Kunst zu destilliren". Beide Werke sind mit schönen Holzschnitten ausgeschmückt, die das Leben des Wundarztes wie die Kunst des Destillierens veranschaulichen wollen. Wir sehen: die Aufgaben des Holzschnittes erweitern sich in demselben Maße als die zunehmende Lesefreude die Nachfrage nach belehrenden Büchern steigert. In Zeiten aufstrebender Bildung zeigt sich immer auch die Freude am Bilde gesteigert.

Wenn Straßburg in diesen ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die Bücherwelt wie nicht leicht eine andere Stadt mit bedeutungsvollen Werken bereichern konnte, so hatte es diesen Vorrang vor allem der erfolgreichen Verbindung von bedeutenden Schriftstellern, namhaften Künstlern und rührigen Druckern zu verdanken. Außer Brant und Brunswig schrieben Geiler von Kaisersberg, Thomas Murner, Hans von Gersdorf, Otto Brunfels: sie alle nahmen die Buchillustration für ihre volkstümlichen Schriften in Anspruch und wirkten damit ungemein anregend auf das gesamte Buchgewerbe ein. Unter den Künstlern, die sich der Buchausschmückung widmeten, ragten vor allem hervor: Urs Graf, Hans Wechtlin, Hans Baldung Grien und Johann Weiditz, der uns schon von Augsburg her bekannte Illustrator, der in dem Kräuterbuch des Pflanzenforschers Otto Brunfels vom Jahre 1530 ausdrücklich gerühmt wird. In der deutschen Ausgabe von 1536 ist der Künstler wieder als der „hochberühmt Meister Hans Weyditz von Straßburg“ hervorgehoben, der „die Kräuter nach löblicher Art aus künstlicher Wahrnehmung ihres Alters, Krauts, Blätter, Samen, Stäudlin und Wurzeln mit großer Mühe, Kosten und Arbeiten abconterfeit habe.“ Das schöne Buch wird mit Recht „als ein neu Werk vormals in Druck nie gesehen“ gerühmt. Auf dem Gebiete der Buchornamentik, wo sich in dieser Zeit wie überall der Übergang von der Gotik zur Renaissance vollzog, hatten Johann Wechtlin und Hans Baldung Grien die Führung. Wirksame Titeleinfassungen, so die schöne Äste-Umrahmung mit den spielenden Engeln (Butsch 70), und ansprechende Druckerzeichen wie die herrlichen Arbeiten Hans Baldungs für Peter Schöffer und Thomas Anselm tun sich unter dem Zierwerk besonders hervor, während der Initialenschmuck hier in den Hintergrund tritt.

Nachdem unsere Darstellung wenigstens den bedeutendsten Mittelpunkten erfolgreicher Buchausstattung nachzugehen versucht hat, muß sie mit weiteren Einzelheiten knapper und sparsamer werden. In Mainz, der Stadt Gutenbergs, hat sich der Drucker Johann Schöffer durch seine Livius- und Cäsar-Ausgaben, wo deutlich der Übergang vom gotischen Stil zur Renaissance zu verfolgen ist, einen berühmten

Namen gemacht. Die feinen Zierleisten und Initialen seiner Drucke in vollendetem Metallschnitt verdienen besondere Beachtung.

Köln besaß in Peter Quentel einen rührigen Drucker, der in Verbindung mit Anton von Worms, einem überaus fruchtbaren Künstler, bedeutsame Druckwerke wie die lateinische Bibelausgabe von 1527, Emsers verdeutschtes Neues Testament von 1529, ferner die viel begehrten Predigtsammlungen des katholischen Theologen Friedrich Nausea auf den Markt brachte.

In Wittenberg bedeutete das Auftreten Martin Luthers für die Entwicklung des Buchgewerbes einen bedeutsamen Wendepunkt; der vorher wenig bekannte Ort ist bald in die vorderste Reihe der deutschen Druckstädte gerückt. Mit dieser Entwicklung ist aufs engste der Name Lukas Cranachs verbunden, jenes rührigen Malers, der nicht bloß zahlreiche Bilder und Einfassungen für die Schriften der Reformation zeichnete, sondern sich auch am Vertriebe des Buches beteiligte, indem er mit dem Goldschmied Christian Döring einen ausgedehnten Verlag unterhielt. Berühmt ist das „Passional Christi und Antichristi“ geworden, eine von Luther angeregte, von Melanchthon durchgeführte Vergleichung des Lebens Jesu mit dem übermütigen Papste, eine der ersten kirchlichen Streitschriften, wo der Holzschnitt, die Buchillustration, in den Dienst des Glaubenskampfes gestellt ist. Das in der zweiten Maienhälfte des Jahres 1521 erschienene, mit 26 Bildern geschmückte Schriftchen hat eine große Volkstümlichkeit erlangt und ist jetzt durch die umsichtige Nachbildung Gustav Kaweraus allgemein zugänglich geworden. Der früheste Drucker Wittenbergs war Johann Rhau, Grunenberg genannt, der auch die ersten Schriften Luthers gedruckt hat. Seit 1520 mußte er sich mit Melchior Lotther, dem späteren Bibeldrucker Luthers, teilen.

Eine merkwürdige Stelle in der Reihe der Druckerstädte nimmt das kleine Simmern im Regierungsbezirk Koblenz ein. Hieronymus Rodler gab hier nur ein paar, aber verschwenderisch mit Bildern ausgeschmückte, mit der neuen Frakturtype gedruckte Bücher, so Georg Rixners berüchtigtes, weil an Fälschungen reiches Turnierbuch vom Jahre 1530, ferner das „Büchlein von der Kunst

des Messens“ vom Jahre 1531, endlich die „Geschichte des spanischen Riesen Fierrabras“ von 1533 aus seiner nur kurze Zeit betriebenen Druckerei heraus.

Die Ausschmückung mit Bildern und Zierrat war allmählich zur festen Einrichtung der Buchherstellung geworden. Auch die Obrigkeiten verschmähten den Schmuck nicht, wenn sie mit größeren Werken an die Öffentlichkeit traten. So ist die von Johann Pfeil im Jahre 1507 zu Bamberg gedruckte „Bambergische Halsgerichtsordnung“ mit zahlreichen, kunstgeschichtlich nicht unbedeutenden Holzschnitten geschmückt, so hat der Münchener Hofmaler Caspar Clofigl das bei Johann Schobser in München 1516 erschienene „Buch der gemeinen Landgebote in Ober- und Niederbayern“, und die zwei Jahre später veröffentlichte „Reformation des bayerischen Landrechts“ mit einer schönen Darstellung der beiden regierenden bayerischen Herzöge Ludwig und Wilhelm geziert. So tragen die aus der Druckerei von Adam Petri in Basel stammenden „Stadtrechte und Statuten der Stadt Freiburg i. Br.“ vom Jahre 1520 ein vorzügliches Wappenbild und die Schutzheiligen der Stadt, zwei wohl von Hans Holbein gezeichnete Holzschnitte, an der Spitze. Der Holzschnitt hat sich damit nach und nach die ganze Bücherwelt erobert.

8. Das liturgische Druckwerk in seiner Blütezeit.

Die liturgischen, das heißt gottesdienstlichen Handschriften des Mittelalters gehören heute zu den herrlichsten Denkmälern der kirchlichen Kunst, in denen die Buchmalerei ihr bestes Können im Dienste des Allerhöchsten entfaltet hat. Diese von Gold und Farbe strotzenden Prachtwerke durch den Buchdruck zu ersetzen, mußte den ersten Meistern der schwarzen Kunst zunächst als Unmöglichkeit erscheinen.

Und doch ist das anscheinend Unausführbare in kühnen Anläufen versucht worden. Gottfried Zedler hat einmal die Ver-

mutung ausgesprochen, daß Gutenberg ursprünglich ein Meßbuch als Hauptziel seiner Druckversuche im Auge gehabt habe: die Type der späteren 36zeiligen Bibel sei dafür als Textschrift, die der 42zeiligen Bibel als Choralform, die des Psalteriums von 1457 als Kanonbuchstabe gedacht gewesen. Wie dem auch sei, die frühesten wirklichen Versuche im liturgischen Buchdruck liegen uns erst in dem bereits besprochenen Psalterium Fusts und Schöffers vom Jahre 1457 und seiner unmittelbaren Folge, dem ähnlich ausgestatteten Canon missae von 1458, vor. In den herrlichen Typen, den prachtvollen doppelfarbigen Initialen, dem wirkungsvollen Rotdruck dieser berühmten Werke hat die gestellte Aufgabe, die da war: den Prunk der Handschriften zu vervielfältigen, ein bewundernswertes Höchstmaß der typographischen Ausdrucksmöglichkeit erzielt, wie es eben nur der gewaltigen Schwungkraft größter Kraftanspannung zu gelingen pflegt. Daß der Drucker auf seine Type besonders stolz war, ist aus einer späteren Bücheranzeige ersichtlich, wo das Psalterium und der Canon missae als in einer großen und kräftigen Schrift (in magna ac grossa littera) hergestellt angepriesen werden und eine Druckprobe mit dem Satz „das ist die Psaltertype" (hec est litera psalterii) beigefügt ist. Mit einer ähnlichen Schrift sind die drei ältesten Meßbücher, ein viel umstrittenes Missale speciale und das gleich geheimnisvolle Zwillingsstück: das Missale abbreviatum, in dem das früheste Kanonbild auftaucht, endlich ein neu gefundenes drittes Stück gedruckt. Obwohl im Psalterium die Aufgabe aufs beste gelöst schien, wurde der liturgische Buchdruck auf längere Zeit hinaus nicht wieder versucht; wahrscheinlich sind die Mainzer Unternehmer nicht auf ihre Rechnung gekommen. Das Ziel selbst konnte um so weniger aus dem Auge gelassen werden, als hier der Nutzen der Geistlichkeit dem Vorteil der Drucker begegnete. Die Kirche mußte in der Vervielfältigung ihrer gottesdienstlichen Bücher nicht bloß eine willkommene Verbilligung, sondern vor allem auch den bedeutsamen Weg amtlich genehmigter einheitlicher Texte begrüßen.

Die eigentliche, dann niemals mehr unterbrochene Herstellung von liturgischen Druckwerken beginnt etwa seit dem Jahre 1475,

wo italienische Meister an die Vervielfältigung von Meßbüchern gehen. Eines der frühesten Bücher dieser Art ist das Ambrosianische Meßbuch, das Antonius Zarotus in Mailand am 23. März 1475 ohne jeden Schmuck an die Öffentlichkeit gegeben hat. Erst die zweite, im Jahre 1488 erschienene Ausgabe ist mit einem Kanonbilde in groben Umrissen geschmückt.

Nachdem einmal der Bann gebrochen war, verbreitete sich der neue Zweig rasch in alle Länder und Städte und erweiterte den Absatz des Druckgewerbes in überraschender Ausdehnung. Ganze Werkstätten widmen ihm ihre Tätigkeit, eine besondere Ausstattungsweise entwickelt sich, an der sich bedeutende Künstler erfolgreich beteiligen, Bischöfe und Äbte wetteifern in der Bestellung und Verbreitung der stark begehrten Bücher, zahlreiche Verleger übernehmen den Vertrieb in weit entlegene Orte und Bistümer. Die Bestimmung dieser Bücher für den Gottesdienst spornt ihre Hersteller zu typographischen Höchstleistungen an. Bischöfe und Domkapitel tragen vielfach zur würdigen Ausstattung bei, so erwirbt sich das liturgische Buch unter den Erzeugnissen des Druckgewerbes rasch einen hervorragenden Platz: viele der alten Meßbücher gehören zu den besten Druckleistungen aller Zeiten.

Wie Italien am frühesten mit der Herausgabe gedruckter Missalien einsetzte, so widmete es sich auch fernerhin der Herstellung von liturgischen Druckwerken mit einer Emsigkeit, die kaum von einem anderen Lande übertroffen ward. Vor allem bildete sich in Venedig dieser Druckzweig zu einer festen, eifrigst gepflegten Einrichtung aus, die eine fast unübersehbare Zahl von Brevieren, Meßbüchern, Offizien, Chorbüchern, Pontifikalien zur Folge hatte. Was diese venezianischen Druckwerke besonders kennzeichnet, ist der ungeheuere Zierreichtum, mit dem die Seiten und Blätter übersät sind. Nur die gleichzeitigen französischen Livres d'heures haben eine ähnliche Fülle von Schmuck und Prunk aufzuweisen. Und hier wie dort artet die verschwenderische Ausstattung rasch zur Überfülle und Überladung aus. Die Buchkunst weiß zuletzt kein Maß und Ziel mehr und wandelt die zum ernsten Versenken in Gott



Abb. 15.
Die Geburt Mariä aus dem Missale Romanum, Venedig 1512.

bestimmten Bücher zu mehr handwerksmäßig als künstlerisch gestalteten Schaustücken um.

An Zahl der Ausgaben, an umfangreichen Geschäftsverbindungen im Vertriebe dieser Werke stehen Peter Lichtenstein und Lucantonio Giunta an erster Stelle, sie liefern ihre Bücher von Venedig über Italien hinaus nach Brixen, Gran, Zagreb, Prag, Salzburg, Chiemsee, Augsburg, Freising, Passau, Würzburg. Aus der erstaunlich großen Zahl ihrer liturgischen Verlagswerke sei nur das fünfbändige, mit herrlich großräumigen Initialen geschmückte Graduale samt Antiphonarium hervorgehoben, ein bis dahin unerhörtes Riesenwerk mit Noten, das Emericus de Spira in den Jahren 1499—1503 für Lucantonio Giunta hergestellt hat.

Zu den frühesten und erfolgreichsten deutschen Meistern des liturgischen Buchdrucks gehört Johann Sensenschmidt, der unternehmende Wanderdrucker, der zweimal seinen Wohnsitz wechselt, um an fremden Orten Meßbücher herzustellen: 1481, indem er nach Bamberg übersiedelt, um dort im Auftrage des Benediktinerabtes von St. Michaelsberg ein Ordensmissale herzustellen, und 1485, als er mit seiner Druckerei nach Regensburg zieht, um für das weit ausgedehnte Donaubistum abermals ein kostspieliges Missale zu drucken. Was diese und andere liturgische Werke Sensenschmidts vor allem auszeichnet, ihre mustergültige typographische Ausstattung, die hervorragende Schönheit der Typen, die eindrucksvolle Wirkung der rotgedruckten Bilder-Initialen, die künstlerische Abtönung des Schriftbildes in wohlabgemessenem Wechsel von Rot- und Schwarzdruck, wird dem fränkischen Meister zu bleibendem Ruhme gereichen. An Zahl der liturgischen Drucke muß Sensenschmidt freilich vor anderen Meistern weit zurückstehen. Georg Stüchs in Nürnberg und Erhard Ratdolt in Augsburg zum Beispiel haben 50 bis 60 solcher Werke hergestellt und übertreffen damit alle übrigen deutschen Werkstätten. Die Breviere und Meßbücher Ratdolts sind hauptsächlich wegen ihrer Farbenholzschnitte berühmt geworden, durch die der Drucker die Leuchtkraft der liturgischen Handschriften zu erreichen suchte; sie werden später noch einmal zu erwähnen sein.



Abb. 16. Kreuzigung von Hans Burgkmair aus dem Missale für Aquileja, Venedig 1517.

War einmal eine Druckerei auf den liturgischen Buchdruck eingerichtet, so suchte sie möglichst viele Aufträge dafür zu bekommen. Wie weit schon im 15. Jahrhundert die Verbindungen solcher Werkstätten reichten, lehrt das Beispiel des Baseler Druckers Michael Wensslers, der in einem Zeitraume von vier Jahren (1486—1490) Meßbücher für Mainz, Köln, Basel, Straßburg, Sarum und Trier hergestellt hat. Wie Sensenschmidt, so wechselte er zweimal seinen Aufenthaltsort zur Drucklegung von Meßbüchern: 1492 stellte er zu Clugny für das Kloster, 1494 zu Mâcon liturgische Bücher her. Als er für den Baseler Buchführer Konrad Gilgenstein 600 Utrechter Breviere um 400 Gulden gedruckt hatte, geriet er mit dem Auftraggeber in langwierige Streitigkeiten, bei denen er wiederholt erklärte, daß er einen eigenen Boten von Basel nach Utrecht gesandt habe, um eine richtige Textvorlage zu erhalten. Georg Stüchs von Nürnberg dehnte seinen Geschäftsbereich womöglich noch weiter aus, indem er für benachbarte und für entlegene Bistümer: Regensburg, Salzburg, Prag, Olmütz, Krakau, Gran, Cammin, Naumburg, Magdeburg, Hildesheim, Minden, Ratzeburg, Brandenburg, Meißen, Lübeck, Havelberg, Lincope, Schwerin, Skara Meßbücher herausgab, einmal zur Herstellung eines Missales nach Krakau zog und dabei immer die gesamten Auflagen ihren Bestimmungsorten überwies.

Die starke Nachfrage nach den liturgischen Werken rief überall unternehmungsreiche Mittelpunkte dieser einträglichen Buchware hervor. Als Hauptorte dieser Betätigung wären außer den angeführten Städten noch zu nennen: Mainz, wo Peter Schöffer für die Bistümer Breslau, Krakau, Meißen, Worms, Mainz, Halberstadt, Hildesheim, Minden, Erfurt druckte; Leipzig, wo Konrad Kachelofen und Moritz Brandis für Meißen, Prag, Brandenburg, Magdeburg, Halberstadt, Havelberg lieferten; Speier mit Peter Drach, der die Bistümer Würzburg, Speier, Mainz, Konstanz, Lübeck Halberstadt, Trier, Lüttich versorgte; Magdeburg, wo Bartholomäus Ghotan die nördlichen Kirchensprengel Strengnaes, Upsala, Åbo, Lebuc mit Meßbüchern versah; Krakau, wo Johann Haller die östlichen Bistümer Breslau, Plozk, Gnesen, Posen, Krakau be-



Abb. 17.
Buchseite aus dem Missale Romanum,
Saragossa 1511.

lieferte; Köln mit den Auftragsorten Trier, Köln, Utrecht, Lüttich, Münster; Wien mit den Zielen Gran, Passau, Salzburg, Olmütz; endlich Genf mit Bestellungen nach Lausanne, Genf und Grenoble. Was in der Zeit von 1457 bis 1525 an liturgischen Druckwerken in Deutschland erschienen ist, dürfte die Ausgabenzahl 550 weit übersteigen, eine Ziffer, die an Bedeutung um so höher zu nehmen ist, als sich darunter zahlreiche umfängliche, prächtig ausgestattete Druckdenkmäler befinden.

Außer Italien und Deutschland ragt noch Frankreich, besonders Paris und Lyon, mit vielen, zum Teil glänzenden liturgischen Druckausgaben hervor, die vor allem für die Bistümer und Orden des eigenen Landes, aber auch für fremde Kirchensprengel wie Sarum, Lüttich, Utrecht, Köln, Münster bestimmt waren. Auf dem Graduale für Sarum vom Jahre 1528, das von Nicolaus Prevost in Paris gedruckt ist, heißt es, daß es zu London bei dem deutschen Buchhändler Franz Birckmann auf dem St. Paulskirchhof zu haben sei. Damit hat das liturgische Buch den Höhepunkt seines internationalen Vertriebs erreicht.

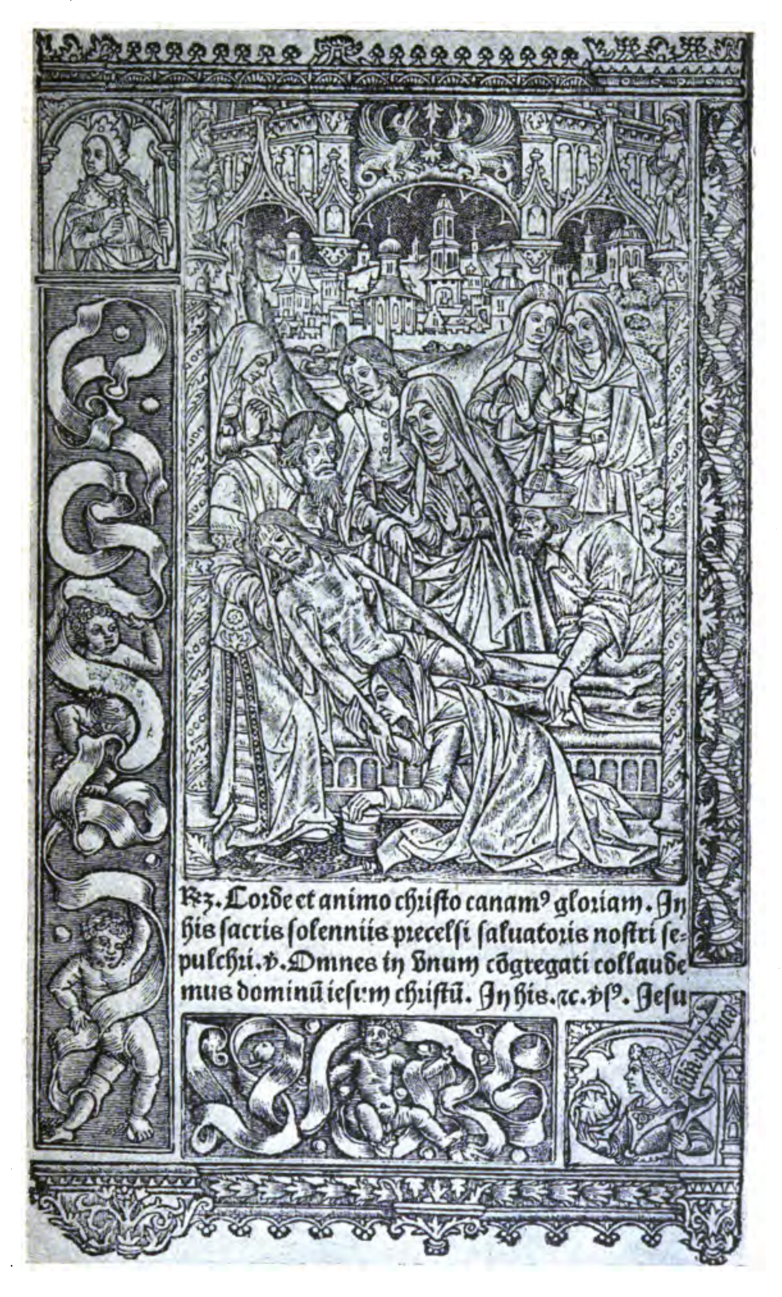
Schon diese erstaunliche Freizügigkeit in der Herstellung und Verbreitung verleiht den liturgischen Druckdenkmälern einen eigenartigen Reiz. Bedeutsamer ist noch die in der kirchlichen Bestimmung liegende besondere Ausstattungsweise. Sie forderte von der Typenkunst die höchste Leistungsfähigkeit. Was die liturgische Handschrift leicht durch die Farbe und durch verschiedenartige Schrift erreichte, eine deutlich sichtbare, immer dem Auge gefällige Abstufung der einzelnen Gebete und Gebetsteile, mußte der Drucker mühsam durch Rotdruck und entsprechenden Schriftenreichtum zu erzielen suchen. Ein großer Vorrat verschiedener Schriftgattungen gehörte somit samt geübter Handhabung des verwickelten Rotdrucks zur unbedingten Voraussetzung der liturgischen Buchherstellung. Das für den Altar der Kirche bestimmte Meßbuch erforderte eine besonders kräftige, gedrungene Schrift, um vom Priester auch aus größerer Entfernung gelesen werden zu können. So warteten hier des Stempelschnittes und Schriftgusses neue, nicht immer leichte Aufgaben, während der Schriftkünstler ein dankbares

Feld für großzügige Gestaltung der gotischen Schrift vor sich fand. Die liturgischen Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts sind ohne Zweifel das Schönste, Feierlichste, was die Typenkunst je geschaffen hat. In der sogenannten Kanontype, mit der die Hauptgebete der Messe besonders wirkungsvoll hervorgehoben wurden, hat die unendliche Ausdrucksfähigkeit der gotischen Schrift eine kaum mehr zu übertreffende Steigerung erzielt. Kein Wunder, daß auch in Italien, wo die Antiquaform sonst überall rasch die gebrochene Schrift verdrängte, den liturgischen Druckwerken noch lange die aus dem Gotischen abgewandelte Type erhalten blieb.

Solange der Buchdruck noch kein allgemein brauchbares Ausdrucksmittel für Zierat und Bildschmuck hatte, mußte er das liturgische Buch dem Buchmaler zur letzten Ausschmückung überlassen. Sobald aber der Holzschnitt den Bilddruck zu einiger Vollkommenheit entwickelt hatte, wurde er auch für das liturgische Druckwerk zur würdigen Vervielfältigung der überlieferten Kunstformen herangezogen. Unter dem selbständigen Bilderschmuck der liturgischen Bücher nimmt das dem Hauptteil der Meßgebete, dem sogenannten Kanon, vorgesetzte Kreuzigungsbild die erste Stelle ein. Obwohl hier der Gegenstand der Darstellung von vornherein fest umschrieben war, liegt in den verschiedenen Gestaltungen des 15. und 16. Jahrhunderts doch ein ungemein wechselvolles und wichtiges Anschauungsgebiet der Kunstgeschichte vor. Bedeutende Künstler wie Michael Wohlgemut, Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Jörg Breu, Wolfgang Traut, Lukas Cranach, der Meister D S, haben sich in Würzburger, Eichstätter, Augsburger, Nürnberger. Wiener und Baseler Meßbüchern erfolgreich an der Abwandlung des beliebten Bildes beteiligt. Gelegentlich findet sich daneben die thronende Allmacht Gottes eingefügt, so in dem Lyoner Missale vom Jahre 1505, im Meßbuch für Angers von 1523, doch hat sich diese in vielen Handschriften überlieferte Darstellung in den Drucken nicht eingebürgert. Dagegen ist noch ein anderer überlieferter Bilderstoff, die Darstellung von Schutzheiligen, vom Bilddruck fleißig gepflegt worden, nur daß hier in der Regel noch das Wappen des Bischofs und des Bistums eingefügt wurde. Das ganze



Abb. 18. Das Pfingstfest aus der Heures-Ausgabe für Nantes.
Paris, Simon Vostre nach 1500.



R℥. Corde et animo christo canamus gloriam. In
his sacris solenniis precelsi saluatoris nostri se-
pulchri. ℣. Omnes in unum cõgregati collaude
mus dominũ iesum christũ. In his. etc. ℣sus. Jesu

Abb. 19. Buchseite aus der Heures-Ausgabe für Nantes.
Paris, Simon Vostre nach 1500.

sollte zugleich als amtliche Empfehlung und Bestätigung dienen. Auch hier hat die Heranziehung erfolgreicher Künstler prächtige Holzschnittblätter geschaffen, wie das wohl von Wilhelm Pleydenwurff stammende Regensburger Schutzheiligenbild im Chorbrevier Johann Pfeils von 1495, das prächtige Marienbild im Erfurter Chorbrevier Kaspar Hochfeders von 1497, die Brixener Heiligen des Meisters D S im Missale von 1511, die Passauer Heiligen von Wolf Traut in dem Passauer Meßbuch von 1514, den heiligen Willibald im Eichstätter Missale von 1517, den figurenreichen Holzschnitt von Hans Baldung Grien im Straßburger Missale von 1520, das überaus wirksame Schutzheiligenbild von Chur im Chorbrevier Ratdolts von 1520. Wie nicht leicht anderswo boten die Meßbücher und Chorbreviere mit ihrer Größengestalt dem Künstler weite Flächen dar, worin die kräftige Liniensprache des Holzschnitts und der Typen zu ureigenster, großzügiger Wirkung gesteigert werden konnte. Daß vielfach Bischöfe und Domkapitel die Kosten für eine würdevolle Ausstattung übernahmen, war ein zweiter wesentlicher Vorsprung der liturgischen Bücher vor den anderen Druckwerken, deren Herstellung meist die Drucker und Verleger allein zu bestreiten hatten.

Seit dem Einbruch der Reformation war es mit der Blütezeit der liturgischen Druckdenkmäler für immer vorbei. Selbst in den Ländern, die bei dem alten Glauben verblieben, nahm die Herstellung der gottesdienstlichen Bücher ab, nur Venedig und Paris erhielten sich noch lange auf beträchtlicher Höhe. In der äußeren Gestalt machten die liturgischen Drucke alle Wandlungen der Buchausstattung, so auch den baldigen Verfall und Niedergang, mit. Unter den deutschen Werken ragt vor allem das vom Kardinal Otto Truchseß von Waldburg herausgegebene Augsburger Meßbuch vom Jahre 1555 hervor, das Matthias Gerung mit prunkvollen Vollbildern und Einfassungen geschmückt hat. Die typographische Ausstattung dieses von Sebald Mayer in Dillingen gedruckten Buches bleibt aber bereits weit hinter den besten Mustern der früheren Zeit zurück. Die Münchener Staatsbibliothek verwahrt einen schönen Pergamentabzug, der aus dem Besitze des Bischofs Marquard

von Berg stammt und mit herrlich leuchtenden Farben ausgemalt ist, eine Prachtausgabe, die ihren Farbenschmuck wahrscheinlich von Gerung, dem Zeichner der Holzschnitte, erhalten hat.

Gegen das ausgehende 16. Jahrhundert hin sieht sich auch im liturgischen Druckwerk der Holzschnitt überall vom Kupferstich, die gotische Type von der Antiquaform abgelöst. Der frühere Reichtum an einzelnen Bistumsausgaben wird durch die amtliche Einführung der römischen Ausgaben auf dem Konzil zu Trient aufgehoben. Zu den Hauptmittelpunkten in der Herstellung der neuen Bücher entwickeln sich Rom und Antwerpen. Seine frühere Vorzugsstellung hat der liturgische Buchdruck nicht wieder erreicht.

9. „Livre d'heures“ und „Seelengärtlein“.

Der starke Verbrauch an Andachtsbüchern hat wie beim liturgischen Buche eine überaus große Gruppe von Druckwerken hervorgerufen, die ihrer Bedeutung und Geschlossenheit halber ebenfalls eine eigene kurze Betrachtung verdienen.

Es ist eine kleine Welt für sich, bedeutungsvoll für die Geschichte der Buchdruckerkunst, die hier ein reiches Absatzgebiet gefunden hat, bedeutungsvoll auch für die Entwicklung der Buchausstattung, die sich an der Ausschmückung dieser Drucke mit verschwenderischer Pracht beteiligt hat. Wenn es auch nur die kurze Zeit von vier Jahrzehnten war, in der diese Buchgruppe blühte, so reichte sie doch hin, um eine erstaunliche Zahl solcher Gebetbücher in hervorragender Aufmachung hervorzubringen.

Auch hier schließt sich das Druckwerk eng an die Handschrift an. Und zwar geht dieses Mal die Entwicklung von Frankreich aus, wo das Stundenbuch, das Livre d'heures, mit seinem kurzen Auszug aus dem kirchlichen Brevier seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine besonders liebevolle Pflege gefunden hat, die in einer Reihe von prachtvoll ausgeschmückten Handschriften zu verfolgen ist. Wie man in der Druckfrühzeit überall das Be-

streben sieht, die handschriftliche Buchherstellung durch den Druck zu ersetzen, so gehen unternehmungslustige französische Drucker und Verleger sehr bald auch an die Vervielfältigung dieser vielbegehrten Andachtsbücher. Sie können das Unternehmen wagen, sobald der Holz- und Metallschnitt weit genug entwickelt ist, den reichen Schmuck der Vorlagen wiederzugeben. Als der geistige Urheber der ersten Druckausgaben gilt Antoine Vérard, der betriebsame Pariser Verleger, der im Frühjahr 1486 das erste Buch dieser Art noch in dürftiger Ausstattung auf den Markt gebracht hat. Seit den neunziger Jahren gibt Vérard zwei verschiedene Folgen, eine kleinere und eine größere, „Grandes heures“ oder „Heures royales“ genannt, heraus. Bald nehmen sich auch andere Drucker und Verleger der gerne gekauften Bücher an und so folgt eine Ausgabe rasch der anderen. In der Ausstattung ragen vor allem die von Philippe Pigouchet seit 1496 für Simon Vostre gedruckten Folgen hervor. Von Vostre stammen ungefähr 90 Ausgaben aus der Zeit von 1487 bis 1520, während Vérard bis zum Jahre 1513 etwa 25 verlegt hat. Im ganzen dürfte sich die Zahl der Livres d'heures auf 600 belaufen.

Die kunstgeschichtliche Betrachtung besitzt in diesen Andachtsbüchern eine unerschöpfliche Quelle für die Kenntnis der damaligen Kunstformen. Immer reicher entfaltet sich darin der Schmuck an Bildern und Zierat. Sie werden zu beliebten ständigen Begleitern, die ebenso stark der Schaulust als der Erbauung dienen. Schon im einleitenden Kalender breiten sich in der Regel zahlreiche Darstellungen der auf die Monate fallenden täglichen Beschäftigungen aus. Im Gebetsteil laufen fast Seite für Seite Bilder verschiedensten Inhalts durch das Buch. Meist sind es Darstellungen, wie sie die religiöse Bilderüberlieferung der Zeit vorschreibt: die bedeutendsten Vorgänge aus der Leidensgeschichte, dann die heiligen Sakramente, das Fegefeuer, das jüngste Gericht. Verschwenderisch reich ist auch der reine Zierat dieser Bücher: eine unendliche Fülle von Initialen schmückt das Typenbild, Leisten und Umrahmungen sind oft über alle Seiten hin verstreut, teils mit bloßem Linienspiel, teils mit Darstellungen aus der Heiligen Schrift, besonders

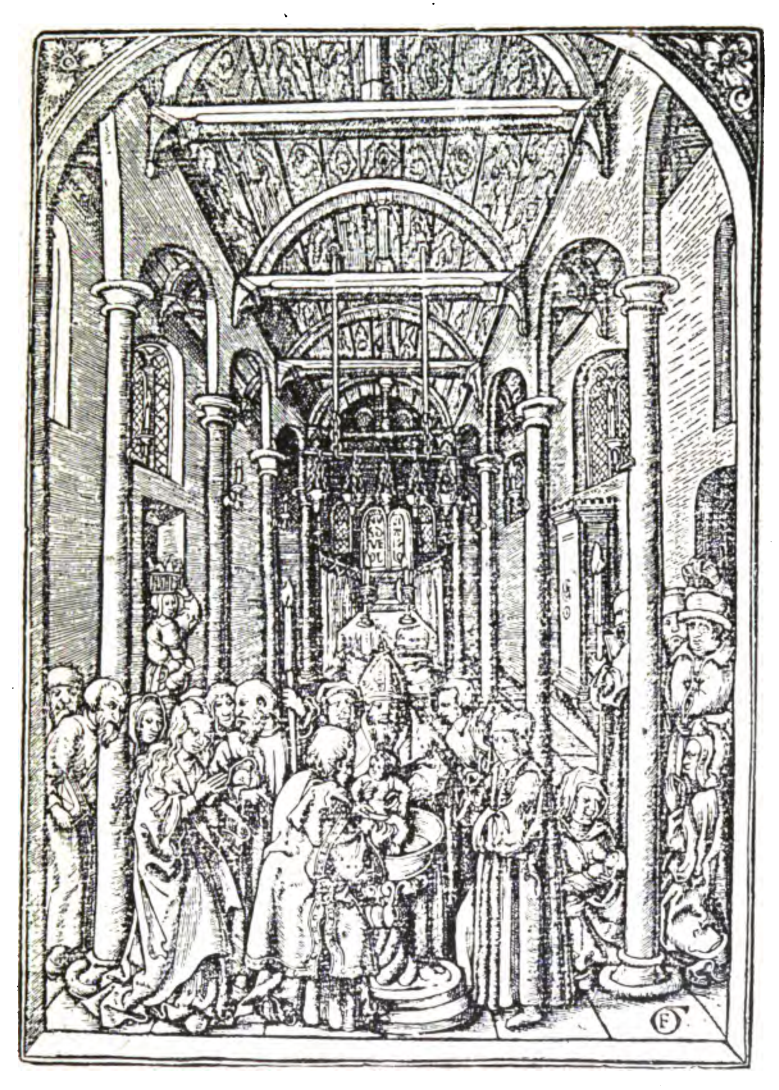


Abb. 20.
Beschneidung Christi aus der Heures-Ausgabe für Cambrai,
Paris nach 1500.

der Apokalypse, teils mit Totentanzbildern ausgefüllt. Während gemäß der Entwicklung des Holzschnittes erst nur leichte Umrisse gleich Zeichnungen auftreten, sucht vor allem Simon Vostre seit 1498 durch immer stärkere Schattengebung farbige Wirkung zu erzielen. Zur Betonung dieser Absicht wird häufig der Grund noch gepunzt, das heißt nach dem Beispiele der Goldschmiede mit kleinen, von der Punze bewirkten Punkten übersät, die sich in Weiß von Schwarz abheben. Es ist die Schrotkunst, die aus dem Metallschnitt erwächst und sich dem Weißschnitt nähert. Der Zweck dieser Kunstweise ist Auflösung der Fläche in möglichste Beweglichkeit und Formenfülle. In der Ausgabe von 1508 hat Simon Vostre das Beste dieser Art zuwege gebracht: obwohl hier Einflüsse aller Art verschmolzen sind, kommt doch eine durchaus selbständige große Wirkung zustande.

Um die Pracht der Livres d'heures zu steigern, hat man sie häufig auf Pergament gedruckt und mit der Hand ausgemalt: solche Abzüge ahmen getreu das Aussehen der mittelalterlichen Miniaturhandschriften nach, sie wurden Lieblingsbücher der Zeit, indem sie der immer noch lebendigen Freude an der Farbe genügen konnten.

In diesem Streben nach starken Bildwirkungen lagen auch freilich die Ansätze zum raschen Verfall dieser reizenden Buchkunst. Der Zeitgeschmack drängte nach immer reicherer Verwendung von Bildern und Zierformen, die gewaltigen Fortschritte in der Beherrschung des Schneidemessers, vor allem des Metallschnittes, begünstigten die Entwicklung, führten mehr und mehr zur unkünstlerischen Anhäufung von Schmuckwerk, die unaufhaltsam zum Verfalle trieb. So haben diese Andachtsbücher das Schicksal der übrigen Buchausstattung ihrer Zeit geteilt.

Gleich den meisten liturgischen Drucken behielten auch die französischen „Heures" die gotisch gestaltete Type bei. Der Verleger Thielman Kerver wandte im Jahre 1501 einmal lateinische Schriften an, kehrte aber bald wieder zu den früheren zurück. Ein Horarium vom 26. August 1517 kündigte ausdrücklich an, daß es mit neuen, das heißt mit lateinischen Lettern gedruckt sei, aber schon


GEgrüsset seistu heiligs angesicht vn
sers erlösers / in dē do er glestet die ge
stalt des götlichen scheins / in getrücket in
ein schneweiß tüchlin / vnd gegeben ward
der heyligen feronicken zu einem zeychen
der liebe. Gegrüsset seiestu zierheit ď welt
ein spiegel der heyligen / das die geyst der
himelen begeren anzusehen / reynige vns
von aller befleckung der sunden / vnd füg

Abb. 21.
Buchseite aus dem deutschen „Hortulus animae" Peter Schöffers in Mainz, 1514.

XXXI



Abb. 22. Holzschnitt von Hans Springinklee aus dem „Hortulus animae“, Nürnberg 1519.

die nächste Ausgabe war wieder in der alten Art (pervetusto caractere), d. h. mit gebrochenen Schriften hergestellt.

Erst als in Frankreich die Renaissanceformen zum Siege gelangten, entstand seit den Jahren 1524 und 1525 eine neue Form der

LXXVII



Abb. 23. Holzschnitt von Hans Springinklee aus dem „Hortulus animae", Nürnberg 1519.

Livres d'heures mit lateinischen Typen gedruckt und mit zierlichem Schmuck in der Kunstweise des Südens ausgestattet (Butsch II, 3—5). Geofroy Tory, der Führer dieser neuen französischen Buchausstattung, wird uns noch an anderer Stelle begegnen.

Den zweiten Platz in der künstlerischen Ausschmückung des Andachtsbuches hat Deutschland zu beanspruchen. Einer der ältesten Versuche ist das in den Jahren 1489 und 1493 von Friedrich Creußner in Nürnberg gedruckte „Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi" (Horologium devotionis), eine lateinische Ausgabe mit 24 kleinen, wie Zeichnungen wirkenden Bildchen und eine deutsche mit Einfassungen aus halbgetreuen Blumen und allerlei figürlichen Darstellungen geschmückt. Eine Stelle für sich nimmt das ungefähr 1490 von Markus Reinhard zu Kirchheim im Elsaß gedruckte Muttergottes-Stundenbuch (Horae nostrae dominae) ein, das Otto Clemen in einer getreuen Nachbildung bekanntgegeben hat. Das schöne, rot und schwarz gedruckte Andachtsbuch ist reich mit Holzschnitten und durchlaufenden Einfassungen geschmückt. Das Marienpsalterium aus dem Kloster Zinna darf in die gleiche Reihe gestellt werden (Abb. 5). Dann taucht allmählich der „Hortulus animae", das „Seelengärtlein" auf, ein aus den verschiedensten Gebeten bestehendes Büchlein, das sich vor allem in Straßburg, Mainz und Nürnberg wachsender Beliebtheit zu erfreuen hatte. Einer der ersten Drucker, der sich der Herausgabe des neuen Andachtsbuches widmete, ist Wilhelm Schaffner, dessen erste Ausgabe ins Jahr 1498 fällt. Die eingestreuten Bilder sind noch steif und unbeholfen, packen aber die neue Aufgabe bereits zielbewußt an. Seit 1512 nimmt die Ausstattung wesentlich reichere Formen an: vor allem wird der neue Zierschmuck stärker betont. Die Mainzer Ausgaben zeichnen sich durch hochentwickelte Metallschnitte aus (Abb. 21). Der Darstellungskreis wird weiter als in den französischen Vorbildern gezogen; die Leidensgeschichte Christi tritt aber gegenüber der Verherrlichung Mariä zurück.

Den Höhepunkt ihrer Ausstattung erreichen die deutschen Seelengärtlein in den Ausgaben, die der Nürnberger Verleger Johann Koberger erst bei Johann Clein zu Lyon, dann bei Johann Stüchs und Friedrich Peypus zu Nürnberg drucken ließ. Bedeutende Künstler aus der Schule Dürers: Ehrhard Schön und Hans Springinklee, wirkten bei ihrer Ausschmückung mit feinen Bildchen und Umrahmungen mit. Es kamen ungemein reizvolle Werke zu-

stande, so die deutsche Ausgabe vom 8. Mai 1518, wo die Einfassungen zum Teil noch durchaus frei vom italienischen Einfluß nach Art niederländischer und französischer Vorbilder mit Blumendarstellungen ausgestattet sind. Die reizenden Heiligenfiguren Springinklees in diesen Büchern gehören zu den besten Arbeiten des für kleinräumige Darstellungen hochbegabten Künstlers. Gleich den französischen Verlegern stellte auch Koberger Pergamentabzüge her, die die Nürnberger Buchmaler mit bunten Farben ausschmückten. So zahlte der Nürnberger Anton Tucher dem Künstler Hans Springinklee für die Ausmalung von 61 Bildchen 5 Gulden, während der Pergamentabzug selbst auf 2 Gulden zu stehen kam.

In Italien haben sich vor allem wieder die venezianischen Drucker durch reiche Ausschmückung von Andachtsbüchern hervorgetan. Ihre Marienoffizien sind getreue Gegenstücke zu den französischen Stundenbüchern und wie diese überreich mit Bildern, Leisten und Initialen übersät. Dieser Gattung gehört auch die deutsche Brevierausgabe vom Jahre 1518 an, die Christoph von Frangipani während seiner Gefangenschaft in Venedig von dem Drucker Gregorius de Gregoriis herstellen ließ. Die ähnlich ausgestatteten lateinischen Breviere sind schon im Abschnitt über die liturgischen Druckwerke besprochen worden.

10. Das „Heiltumsbüchlein".

Es ist im Abschnitt über die italienische Buchausstattung bereits der alten Romfahrtsbüchlein gedacht worden, die den Pilgern kurze Beschreibungen der Kirchen und Heiligtümer der ewigen Stadt an die Hand geben wollten. Solche gedruckte Führer gab es auch für andere berühmte Wallfahrtsorte, zu denen alljährlich Tausende von frommen Pilgern zogen, so für Loretto, Altötting, Andechs, Einsiedeln, St. Georgenberg in Tirol. Eine besondere Gruppe dieser Andachtsschriften bildeten die soge-

nannten Heiltumsbüchlein, in denen die Heiligtümer einzelner Kirchen verzeichnet waren, wie sie den Andächtigen an einem bestimmten Jahrestage gezeigt und zur Verehrung dargeboten wurden. Da diese Schriftchen wegen ihrer bemerkenswerten Ausstattung Beachtung verdienen und der Kunstgeschichte wertvolle Aufschlüsse über die kirchlichen Kunstschätze von damals geben, möge ihrer auch hier mit einigen Worten gedacht werden.

Der Holzschnitt hat sich schon früh dieser Büchlein bemächtigt, um die verzeichneten Schätze den Pilgern auch bildlich vorzuführen. Eine der denkwürdigsten Ausgaben dieser Art ist das Nürnberger Heiltumsbüchlein des Druckers Hans Mair vom Jahre 1493 mit dem redseligen Titel: „Wie das hochwirdigist auch kaiserlich Heiligthum und die großen römischen Genad darzugeben ist und alle Jahre ausgeruft und geweist wirt in der loblichen Stat Nuremberg." Unter dem Titel wachen die Nürnberger Schutzheiligen: die Mutter Gottes, St. Sebald und St. Lorenz. Im Texte ist besonders das Bild mit dem Heiltumsstuhl, das älteste dieser Art, bemerkenswert. Wir sehen ein aus Balken zusammengezimmertes, mit einem Überhang bedecktes Holzgerüst, von dem aus die Vorzeigung erfolgt. Fünf Bischöfe im vollen Ornate tragen die Heiligtümer und zeigen sie nach allen Seiten vor. Ratsherren stehen ihnen mit brennenden Kerzen zur Seite. Ein Priester deutet mit einem Stabe auf die Schätze und ruft sie aus einem Buche aus. Unten stehen Wächter in voller Rüstung, dazu allerlei Volk, das die Blicke nach oben richtet. Nürnberg durfte sich besonderer Kostbarkeiten, so der Reichskleinodien und Reichsreliquien rühmen, die in der Spitalkirche zum Heiligen Geist aufbewahrt wurden. Da konnte vor allem die kaiserliche Krone samt den übrigen Reichsabzeichen gezeigt werden.

Im gleichen Jahre 1493 kam in Nürnberg auch „Die Weisung und Ausrufung des hochwirdigen Heilthumbs zu Bamberg nach dem rechten wahren Heilthumb abgezeichnet" heraus. Das Titelblatt ist mit den Gestalten des kaiserlichen Paares Heinrich und Kunigunde geschmückt, die das Modell des Domes tragen. Auf der Rückseite bewegt sich ein festlicher Bittgang mit Heiligenschrein



Abb. 24.
Aus dem Wiener Heiltumsbuch, 1502.
Der Stephansdom.

dem Dome entlang, mit dem wir ein weltliches Gebäude, die noch heute stehende „Hofhaltung“, den damaligen Bischofssitz, verbunden sehen. Ein drittes Bild stellt den heiligen Georg im Kampfe mit dem Drachen dar. In zahlreichen kleinen Holzschnitten sind die Heiligtümer zu sehen, die alle sieben Jahre vorgezeigt wurden.

Mit dem Fortschreiten des Holzschnittes nahm auch die Ausstattung der Heiltumsbüchlein an künstlerischer Bedeutung zu. Die Wiener Ausgabe Johann Winterburgers vom Jahre 1502 hat bereits fünf blattgroße gute Holzschnitte aufzuweisen: einen Ritter mit den Wappen Österreichs, dann die älteste Darstellung des Stephansdomes (Abb. 24), ferner ein Bild des Heiltumstuhles, der 1483 erbaut und im 18. Jahrhundert abgetragen worden ist, die Steinigung des heiligen Stephans, endlich eine Mahnung an den Tod. Der Text, der von dem Wiener Ratsherrn Matheus Heuperger stammt, ist mit einer reichen Zahl von kleinen Bildchen ausgeschmückt.

Noch prächtiger ist die „Zeigung des hochlobwürdigen Heiligtums der Stiftskirchen Allerheiligen zu Wittenberg“, im Jahre 1509 erschienen, ausgestattet. Das Titelblatt des schönen Werkes, von dem die Münchener Staatsbibliothek Papier- und Pergamentabzüge besitzt, trägt einen Kupferstich, das Doppelbildnis der um die Wittenberger Heiligtümer besonders verdienten sächsischen Fürsten Rudolf und Friedrich. Auf der Rückseite des Titels findet sich die Wittenberger Allerheiligenstiftskirche abgebildet. Im ganzen schmücken 119 Bilder aus der Werkstätte Lukas Cranachs das reizende Büchlein. Georg Hirth hat es im sechsten Bande seiner „Liebhaberbibliothek“ nachgebildet. Gedruckt ist die Ausgabe, ohne daß der Name genannt wird, von Symphorian Reinhart in Wittenberg, demselben, der im Jahre 1512, von dem Magister Wolf Cyclopius, veranlaßt, „Ein sehr andechtig christenlich Büchlein aus heiligen Schriften und Lehrern von Adam von Fulda in deutsch Reimen gesetzt,“ mit acht Holzschnitten Cranachs vervielfältigt hat. Wir verdanken dem Cranachforscher Eduard Flechsig eine getreue Nachbildung des seltenen Schriftchens.

Mit der Zeit der frommgläubigen Heiltumsbüchlein war es in

dem Augenblicke vorbei, als Martin Luther seine wuchtigen Worte gegen die Werkheiligkeit der Kirche schleuderte. Es kam nur noch eine Ausgabe an die Öffentlichkeit, eine der schönsten und würdigsten: das Heiltumsbüchlein für Halle, das 1520 der Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg herausgeben ließ. Es wurden hier die Kostbarkeiten aufgezählt und bildlich vorgeführt, mit denen der Mainzer Kirchenfürst die neue Stiftskirche, seine Lieblingsschöpfung, ausgeschmückt hatte. Die Ausgabe wird mit seinem Bildnis, dem berühmten Kupferstich Albrecht Dürers: „Der kleine Kardinal“, eingeleitet. Ihm folgt ein Doppelbild mit den Stiftern des heiligen Schatzes, den Erzbischöfen Ernst und Albrecht samt ihren Wappen, der Stiftskirche und den Schutzheiligen. Zwei schöne Wappendarstellungen beenden das herrliche Werkchen, das mit über 230 Reliquienabbildungen das reichst geschmückte Heiltumsbüchlein darstellt und seine Vorläufer würdevoll abschließt. Die schönen Holzschnitte sind zum Teil dem Nürnberger Künstler Wolf Traut zuzuweisen.

An Umfang und prunkvoller Ausstattung sollten alle vorher erschienenen Heiltumsbüchlein durch eine Ausgabe übertroffen werden, die der kaiserliche Protonotar Florian Waldauf von Waldenstein für die von ihm gestiftete Kirche zu Hall in Tirol vorbereitete. Die von Hans Burgkmair gezeichneten Holzschnitte, 151 an der Zahl, lagen bereits geschnitten vor, als die Drucklegung aus Gründen, die wir nicht mehr kennen, eingestellt wurde. Die handschriftliche Vorlage wird samt den eingeklebten Holzschnitten im Pfarrarchiv zu Hall verwahrt. Der Ritter Waldauf ist uns noch aus zwei anderen von ihm angeregten Druckwerken bekannt: es ist einmal das schöne, von Erhard Ratdolt in Augsburg gedruckte Meßbuch für Brixen vom Jahre 1493 und zweitens die Ausgabe der „Himmlischen Offenbarungen der heiligen Brigitta“, die Waldauf im Jahre 1502 auf Bitten des Brigittenordens bei Anton Koberger in Nürnberg drucken ließ. Bei der reich mit Holzschnitten ausgeschmückten Ausgabe ist Kaiser Maximilian Pate gestanden. „So hat sein kunigliche Majestät“, heißt es im Druck, „dem ehrbarn und fürsichtigen Anthonium Koberger, Bürger zu Nuremberg, ge-

schrieben, gebeten und mit erzeigten Gnaden und Gutheiten erbeten, dieses göttlich Puch der himmlischen Offenbarungen mit gemalten Figuren in lateinischer und deutscher Sprach zu drucken."

11. Humanismus und Buchentwicklung.

Daß umwälzende Zeitströmungen, die sich so stark schriftstellerisch auswirken wie der Humanismus und die Reformation, nicht ohne bedeutsamen Einfluß auf die Entwicklung des Buches verlaufen können, versteht sich von selbst. Nicht nur, daß der neue Geist die Bücher mit neuem Inhalte erfüllt, er wird auch das ganze Wesen des Buches zu durchdringen suchen, besonders wenn in der neuen Weltanschauung zugleich Wandlungen im Auffassen der Kunst, im Sehen und Gestalten unserer Umwelt umschlossen liegen.

Renaissance ist das Wiederaufleben, die Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften im Geiste des klassischen Altertums, Humanismus die aus den Quellen des klassischen Schrifttums schöpfende Verjüngung und Pflege der menschlichen Bildung. Sobald das Buch zu diesen Geistesbewegungen in Beziehung tritt, wird es in ihrem Sinne umgestaltet. Die Werke des Altertums verdrängen die Gelehrsamkeit der Scholastik; die Antiqua, vermeintlich die Schriftform der Römer, in Wirklichkeit die Minuskel der Karolingerzeit, wird die führende Type der humanistischen Ausgaben; die Kunstformen des Altertums bilden den Zierat des Buches im neuen Geiste um. Dieses umwälzende Leben dringt erst in Italien, dann auch in Deutschland ein, überall um Sein oder Nichtsein mit den alten Formen ringend. Der Sieg der Renaissancekunst in der Buchausstattung, das Nebeneinander von lateinischer und deutscher Schrift sind die deutlich sichtbaren Wirkungen dieses Kampfes um das Buch.

Man weiß, daß Renaissance und Humanismus nicht lediglich Nachschöpfungen nach den Mustern des Altertums sind. Eine wesentliche Unterströmung von durchaus selbständiger Prägung

ist dabei stark am Werk: die gesteigerte Freude am Dasein, an zielbewußter Lebensgestaltung, an vertiefter Persönlichkeitspflege, eine Kraft, die sich der Lebensauffassung des Altertums enge verwandt fühlt und die in der Sehweite von Jahrhunderten verklärte, Ehrfurcht heischende Gesamterscheinung einer abgeschlossenen, hochentwickelten Kultur zur willkommenen Lehrmeisterin aufruft. Eine unzertrennliche Begleiterscheinung solch gehobenen Selbstbewußtseins ist das wachsende Streben nach Anerkennung und Ruhm, das wiederum im Altertum seinen lauten Widerhall findet. Diese Ruhmesgier erhält jetzt durch die Möglichkeit einer fast unbeschränkten Buchvervielfältigung neue Nahrung: der Schriftstellerruhm wird auf ganz neue Grundlagen mit ungeahnten Wirkungen gestellt. Eine so günstige Gelegenheit lassen sich die Humanisten nicht entgehen. Das künden die gesprächigen Vorreden, die ruhmredigen Begleitverse von Schülern und Freunden, die langatmigen Widmungen an Fürsten und Große, alles ganz neue Erscheinungen des humanistischen Buches, die im stärksten Gegensatz zur Verschwiegenheit des früheren Schrifttums stehen. Erfährt man in den älteren Ausgaben oft kaum den Namen des Verfassers oder Herausgebers, so bringen uns die Gaben der Humanisten eine Überfülle von persönlich gefärbten Beigaben, die oft an Umfang den Hauptteil der Veröffentlichung übertreffen. Bewußte Ruhmespflege ist die Hauptader aller dieser redseligen, oft geschwätzigen Ergüsse, die wir heute überschlagen würden, wenn sie uns außer dem unerfreulichen Wortgeklingel entlehnter Redewendungen nicht auch wichtige Aufschlüsse über die Geschichte des Humanismus und seiner Jünger, über Textüberlieferungen und Büchersammlungen brächten. Was der Verfasser, der Herausgeber vom Buche erhofft oder erhält: Ehre und Ruhm für alle Zeiten, das zahlt er mit einer leidenschaftlich gesteigerten Liebe zum Buche zurück. In kaum einer anderen Zeit hat die Bücherliebe, die Buchpflege eine solche Weite und Tiefe erlangt als in den bücherfrohen Humanistentagen. Der ganze überschwengliche Reichtum der damaligen Buchgestaltung zieht seine stärkste Kraft aus dieser Wurzel.

Sehen wir uns eine der bedeutsamsten Humanistenveröffentlichungen, die von Konrad Celtis herausgegebenen Dichtungen der Nonne Roswitha (Opera Hrosvitae) vom Jahre 1501, näher an. Dem Nürnberger Druckwerke geht ein prunkvolles Widmungsbild voran, das den Herzog Friedrich von Sachsen darstellt, wie er von Konrad Celtis das ihm zugeeignete Buch in Empfang nimmt. In der Widmungsvorrede an den Fürsten, die im Hause Willibald Pirckheimers geschrieben ist, erzählt der Herausgeber die Entstehung des Buches, wie er aus Liebe zu den Wissenschaften und zum Vaterlande ganz Deutschland nach ungedruckten Handschriften durchwandert habe, weil es Pflicht eines guten Deutschen sei, für Bekanntgabe des einheimischen Schrifttums zu wirken und diese Sorge nicht den Italienern zu überlassen. Bei seinen Nachforschungen nach deutschen Geschichtswerken habe er neulich in St. Emmeram zu Regensburg eine überaus alte Handschrift mit den Dichtungen der Nonne Roswitha entdeckt: sie gebe er jetzt im Auftrage des Fürsten heraus. Dem selbstbewußten Geleitwort folgen dreizehn Empfehlungsgedichte, die uns die Mitglieder der rheinischen gelehrten Gesellschaft namhaft machen und das bedeutsame Ereignis mit begeisterten Versen preisen. Der Text selbst wird durch ein zweites Widmungsbild eingeleitet, auf dem Kaiser Otto von der knienden Roswitha das ihm gewidmete Buch empfängt.

Da dem Widmungsbilde der Humanistenzeit eine kennzeichnende Bedeutung zukommt, darf gleich hier eine kurze Erläuterung folgen, die von der Verwendung des Bildnisses im Buche auszugehen hat. Vom Altertum her ist das Buchbildnis auch dem Mittelalter nicht fremd. Aber die Darstellung des Verfassers einer Schrift wird hier in der Regel nur von der Nachwelt verwandt und drückt meist die Verehrung des Buchschreibers für die großen Kirchenväter und Kirchenlehrer aus. Und auf den Widmungsbildern sind mit besonderer Liebe die Schutzheiligen dargestellt, denen das Buch dargebracht ist. Nur die Kaiserbildnisse in den Prachthandschriften der Karolinger- und Ottonenzeit machen davon eine bemerkenswerte Ausnahme. Im Buchwerke des Humanismus dagegen tritt der gesteigerten Bedeutung des Schriftstellers gemäß der Ver-

fasser bedeutsam in den Vordergrund. Das Widmungsbild ist ihm eine willkommene Gelegenheit, sich und seinen Gönner im gemeinsamen Bilde der Mitwelt darzustellen. Daß solche Bilder vor allem in den mit Kaiser Maximilian verbundenen Büchern wiederkehren, drückt das gegenseitige Verhältnis des ruhmfrohen Fürsten und der gleichgesinnten Humanisten treffend aus. Die Bildniskunst wird aber auch in Venedig, dem Hauptmittelpunkte der italienischen Renaissance, eifrig gepflegt; hier erscheinen besonders in den dreißiger und vierziger Jahren zahlreiche mit guten Verfasserbildnissen geschmückte Ausgaben von Ariosto (1535), Petrarca (1536), Priscianesi (1540), Antonio Francesco Doni (1552), Alunno und anderen. Das berühmteste Verfasserbildnis ist das einzigartige Mailänder Blatt in Bernardino Corios „Patria historia“ vom Jahre 1503, wo sich das Bild reizvoll einem nischenähnlichen Aufbau einfügt, der mit feinstem Zierat und allerlei Inschriften geschmückt ist.

Es entspricht nur der damaligen hohen Auffassung vom Werte des Bildschmuckes, wenn der Humanismus auch sonst den Holzschnitt in seinen Dienst nimmt und mit ihm sein Bildungsziel zu fördern sucht. Konrad Celtis entwirft eigenhändig die Zeichnungen zu seinen Lieblingsgedichten, plant eine illustrierte Ovidausgabe, gibt eine Ode an den hl. Sebald mit dessen Bilde heraus. Sebastian Brant feiert in seinen reichgeschmückten Klassikerübersetzungen die Wiedererweckung des Altertums mit ganzen Bilderfolgen. Der Nürnberger Humanist Peter Danhauser bereitet eine Meistersammlung von Stellen aus römischen Dichtern, Rednern und Geschichtsschreibern vor, die reich mit Holzschnitten ausgestattet werden soll; die Holzstöcke liegen bereits fertig, da gerät das Unternehmen ins Stocken und muß aufgegeben werden. Das bedeutsamste Holzschnittbuch des Humanismus wird immer die schon erwähnte „Traumdichtung des Polifilo“ vom Jahre 1499 bleiben, wo der Künstler die damals so leidenschaftlich begehrte Schönheit der alten Welt in wunderbaren, reizvollen, geheimnisreichen Bildchen wiederzugeben versucht hat. Wenn irgendwo so hat hier die humanistische Buchkunst, wir können in der Tat von einer solchen reden,

ihr Ziel, die Durchdringung des Buches mit der erstrebten Schönheitswelt, erreicht.

Daß das schöne Werk bei Aldus Manutius herausgekommen ist, möchte man beinahe eine Selbstverständlichkeit nennen. So enge wissen wir den venezianischen Drucker mit der Entwicklung des Humanismus verbunden. Nicht weniger als 28 Erstausgaben griechischer und römischer Schriftsteller sind bei ihm erschienen. Er, der Begründer der griechischen Typographie, hat das humanistische Buch wie sonst kein Drucker gepflegt, seine handlichen und billigen, in liegender Schrift gedruckten Klassikerausgaben sind für den Humanismus das geworden, was die Flugschrift für die Reformation wurde: der wirksamste Träger der neuen Gedanken und Ziele.

In Deutschland kann mit ihm nur Johann Froben in Basel verglichen werden. Seine weit reichende Bedeutung beruht vor allem auf der engen Verbindung mit Erasmus von Rotterdam, dem überragenden Führer des Humanismus. Was Erasmus für das Buchwesen seiner Zeit bedeutet hat, kann nur voll ermessen, wer in den Briefen und Büchern der Zeitgenossen die überwältigende Stellung dieses Geistesfürsten mit empfunden hat. Die zahlreichen Auflagen seiner Werke geben nur ein ganz blasses Bild davon. Das „Lob der Narrheit" (Moriae encomion) wurde ins Deutsche und ins Französische übersetzt und brachte es zu Lebzeiten des Verfassers auf 27 Ausgaben. Die Sprichwörtersammlung (Adagia) erlebte 34 Drucke. Die von Erasmus überwachte Hieronymusausgabe wurde mit höchster Spannung erwartet und bildete im damaligen Bücherleben ein bedeutsames, vielbesprochenes Ereignis. Erasmus glaubte schwören zu können, daß in den letzten 20 Jahren kein Werk mit gleichen Kosten und mit gleichem Eifer vorbereitet worden sei. Der engen Verbindung Hans Holbeins und der übrigen Baseler Buchausstattung mit der humanistischen Welt ist schon gedacht worden; ihren sprechendsten Ausdruck hat sie in Holbeins herrlichem Holzschnitt „Erasmus im Gehäus" gefunden.

Auf die einzelnen Buchausgaben des Humanismus kann nicht weiter eingegangen werden, so sehr es auch manche Veröffent-

lichungen, wie vor allem die berühmten „Dunkelmännerbriefe“ (Epistolae obscurorum virorum), die vernichtende Kriegserklärung der humanistischen Spötter an die alte Schulgelehrsamkeit, verdienen mögen. Nur auf eine besondere Eigenart der Leipziger Klassikerausgaben mag noch hingewiesen werden: sie sind häufig mit breitem Zeilendurchschuß gedruckt, den die Studierenden zu handschriftlichen Einträgen in der Vorlesung benutzen konnten.

12. Kaiser Maximilian I. und das Buch.

Die Geschichte der Buchmalerei weiß gar oft von herrlichen Buchdenkmälern zu berichten, die der Prachtliebe und Freigebigkeit von Kaisern und Fürsten zu verdanken sind. Was das Neue, das Eigenartige der Stellungnahme Maximilians I. zum Buche ausmacht, ist die Heranziehung des vervielfältigten, gedruckten Buches und Buchholzschnittes zur Verherrlichung der fürstlichen Macht, zum Preise des Kaiserhauses. Mit voller Seele gibt sich der eindrucksfähige Fürst der neuen Buchkunst, der einheitlichen Gestaltung von Type und Holzschnitt, der Schwarzweißwirkung des gedruckten Buches hin. Er stellt zielbewußt der neuen Buchausstattung Aufträge, die das Höchstmaß ihrer Ausdrucksmöglichkeit erfordern, er verleiht dem Buche durch seine verschwenderische Gunst eine bis dahin unerhörte Weihe und Bedeutung, er erhebt es zum Range eines Kunstwerkes. Das festliche Holzschnittbuch ist damit schnellen Laufes auf dem höchsten Gipfel angelangt. Der frühe Tod des Kaisers stürzt es rasch wieder in die Tiefe des Alltags hinab.

Der regsame Fürst hat die Entwicklung des Buches mit lebhafter Teilnahme verfolgt. Zahlreiche bedeutsame Veröffentlichungen gehen auf seine Anregung zurück, die Zeitgenossen widmen ihm in beträchtlicher Zahl ihre Werke, schmücken sie häufig mit seinem Bilde. Eine echt deutsche Fürstengestalt, steht er im Mittelpunkte einer bedeutsamen Literaturbewegung, die emsig die Geschichtsdenkmäler der eigenen Vergangenheit sammelt und die besten Perlen

fremden Schrifttums in das geliebte Deutsch zu übersetzen, einem größeren Leserkreise zugänglich zu machen sucht. Dank dieser Einwirkung Maximilians erhält der Humanismus in Deutschland jene starke nationale Färbung, die ihm in der Geschichte unseres volkseigenen Empfindens einen hervorragenden Platz erworben hat.

Von den berühmten literarischen Plänen, die der Verherrlichung des Kaiserhauses dienen sollten, ist nur der „Teuerdank" mit dem Titel „Die Gefährlichkeiten des löblichen streitbaren und hochberühmten Helden und Ritters Teuerdank" 1517 zum Druck gekommen. Der von Melchior Pfinzing berichtigte Text schildert in allegorischer Form die Erlebnisse und Abenteuer König Maximilians auf der Hochzeitsfahrt nach Burgund. Zahlreiche Holzschnittbilder von Leonhard Beck, Hans Burgkmair und Erhard Schön begleiten die Verse. Berühmt ist die Type des Buches, die nach diesem benannte Teuerdanktype, geworden. Sie ist eine hochentwickelte künstlerische Schrift, die der Kanzleischrift entstammt und der Fraktur die Wege geebnet hat. Ihr Drucker, Hans Schönsperger aus Augsburg, war schon im Jahre 1508 zum kaiserlichen Hofbuchdrucker mit dem ansehnlichen Jahresgehalt von 100 Gulden ernannt worden. Die Fertigstellung des Werkes erfolgte in Nürnberg, wo Melchior Pfinzing wohnte, der den Druck zu überwachen hatte. Eine zweite Ausgabe gab Schönsperger im Jahre 1519 zu Augsburg mit denselben Typen und Holzschnitten heraus. Später gingen die Holzstöcke in den Besitz des Augsburger Druckers Heinrich Steiner über, der 1537 einen schlechten Neudruck veranstaltete. In den Jahren 1553, 1563, 1589, 1596 sind weitere Abdrucke in Frankfurt gefolgt. Dann wurden die Holzstöcke verloren, bis sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vom Ulmer Drucker Matthias Schultes wieder gefunden und zu den zwei letzten Ausgaben von 1679 verwendet wurden. Im ganzen sind also neun Auflagen erschienen.

Hauptmittelpunkt der kaiserlichen Buchunternehmungen war Augsburg, wo Konrad Peutinger, der Leiter der Werke, Hans Schäufelin, Hans Burgkmair und andere auserlesene Künstler des Kaisers, sowie Jost Denegker, der gewandte Holzschneider, wohnten.

Bedeutsame Ergänzungen zum Teuerdank sollten zwei ähnliche Holzschnittwerke geben, einmal der „Weißkunig“ mit der Schilderung des Lebens und der Regierung Maximilians, sodann der „Freydall“, wo die ritterliche Geschicklichkeit des Fürsten dargestellt worden wäre. Beide Unternehmungen wurden nicht zu Ende geführt. Vom „Weißkunig“ lagen beim Tode Maximilians 237 Bilderformen fertig vor, um dann bald darauf zu verschwinden, bis sie viel später in Graz wieder zum Vorschein kamen und in der Wiener Ausgabe vom Jahre 1775 abgedruckt wurden. Dem Freydall ist es nicht besser ergangen; er konnte erst im Jahre 1881 seine Auferstehung in der Prachtausgabe Leitners mit 250 Holzschnitten feiern. Von allen diesen Werken hat das Wiener „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses“ würdige Nachbildungen und kritische Textausgaben gegeben.

In den Holzschnittwerken Maximilians ist dem Bilde in stark literarischer Ausprägung eine dem Texte nahezu gleichwertige Bedeutung zugedacht und damit dem Holzschnitt ein weit über seine Kraft gehendes Ausdrucksziel zugesprochen, das vor den strengen Gesetzen echter Illustrationskunst kaum bestehen kann. Aber trotz der falsch gesteckten Ziele muß diesen Holzschnittunternehmungen mit ihren großen öffentlichen Aufgaben ein ganz bedeutsamer Wert für die Entwicklung der Buch- und Zeichenkunst zugesprochen werden. Nur schade, daß die Früchte infolge des Todes Maximilians und der dann hereinbrechenden Reformation nicht mehr fröhlich reifen konnten. Was Albrecht Dürer 1519 in sein Tagebuch schrieb: „Kayserliche Mayestät ist mir zu früh gestorben“, dasselbe darf auch von dem Buche gelten.

Daß der hochgemute Fürst die Buchkunst seiner Zeit zu den höchsten Aufgaben, zu herrlichen Erfolgen anzuspornen wußte, bekundet jenes nach ihm benannte kostbare Gebetbuch, das Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Hans Baldung Grien, Jörg Breu, Lukas Cranach und Hans Dürer mit bewundernswerten Randzeichnungen aller Art ausgeschmückt haben. Es ist wohl das schönste Buchdenkmal, das es auf der Welt zu sehen gibt. Alles an ihm ist herrlich und großartig gestaltet. Der Text ist mit der großen Kanzlei-

schrift gedruckt, deren Eindruckskraft durch eingestreuten Rotdruck wirksam erhöht wird. Eine besondere Eigenart der Schrift bilden die der Kanzleischrift entlehnten Schnörkel, die den Zug der Feder nachahmen und das handschriftliche Gepräge des Typenbildes verstärken sollen. Sie fügen sich vor allem der obersten und untersten Zeile an, wo sie sich in den freien Rand hinaus verlieren können. Rosafarbene Linien umgrenzen den Schriftblock und ziehen auch den Zeilen entlang, den warmen Farbenton verstärkend. Das ganze Werk ist ein Meisterstück der Buchdruckerkunst, wie es nicht viele gibt. Es stammt aus der Werkstätte Johann Schönspergers, der es am 30. Dezember 1513 in wenigen Abzügen hergestellt hat. Heute sind nur mehr 5 Stück auf Pergament bekannt.

Gleich den übrigen literarischen Unternehmungen des Kaisers sollte das Gebetbuch, das für den St. Georgenritter-Orden bestimmt war, reich mit Randleisten und Bildchen geschmückt vervielfältigt werden, um für den Kreuzzugsgedanken zu werben. Da der Heiligenkalender Schwierigkeiten machte und allmählich die anderen Pläne, namentlich der Teuerdank, in den Vordergrund traten, stockte die Ausführung des Gebetbuches und wurde dann durch den Tod des Kaisers für immer unterbrochen. Dank einem glücklichen Geschick ist uns in kostbaren Bruchstücken, die der Staatsbibliothek in München und der Stadtbibliothek in Besançon gehören, noch größtenteils das Gebetbuch in der gleichen Form erhalten, wie es beim Tode des Bestellers vorlag. Und ein nicht minder glücklicher Stern hat dem herrlichen Denkmal in dem leider uns zu früh genommenen Karl Giehlow einen würdigen Herausgeber geschenkt, der das Werk in seinem ganzen Glanze hat wiedererstehen lassen. Größer und herrlicher, als es sich vielleicht Kaiser Maximilian erträumt hat, liegt heute die hehre Buchschöpfung als eine Glanzleistung unserer fortgeschrittenen Vervielfältigungskünste vor. Wären die Randzeichnungen, wie geplant, in den Holzschnitt umgesetzt worden, wer weiß, ob uns die Vorlage selbst erhalten geblieben wäre? Der Holzschnitt hätte aber niemals die feinen Linien und Töne in der uns jetzt geschenkten Unberührtheit wiedergeben können.

Was vermag einem solchen Werke gegenüber alle Beschreibung? Was die begnadete Künstlerhand hier Großes und Herrliches geschaffen hat, vermag nur liebevolles Schauen und Staunen auszukosten. Nur das mag gesagt werden, daß hier die schöpferische Gestaltungskraft Dürers die Buchillustration, die freie Ausschmükkung eines Textes mit ungezwungenen Einfällen und Skizzen des Künstlers, zur hohen und höchsten Kunst entwickelt hat, welche vor keiner Schwesterkunst zurückzustehen braucht. In dem engen Rahmen von Randverzierungen ist hier ein Reichtum von Gestalten und Formen, von Geistlichem und Weltlichem, von Ernstem und Heiterem, von großen Linien und leichten, den Schnörkeln der Typen angepaßten Federzügen ausgeschüttet, der ebensowenig mit Worten ausgedrückt werden kann, wie die wundersame Abtönung, die die zart grünen, violetten und rosafarbenen Zeichnungen mit der kräftigen Farbenwirkung des Schriftbildes und dem durchschimmernden Gelb des Pergaments verbindet. Als Goethe die Randzeichnungen Dürers in der Steindruckvervielfältigung Strixners vom Jahre 1809 kennen lernte, geriet er schon darüber in helles Entzücken, obwohl diese Wiedergabe nur eine schwache Vorstellung von der wirklichen Pracht des ganzen Werkes zu geben vermochte. Wir, die wir die Schöpfung Maximilians in ihrer vollen Herrlichkeit genießen können, haben allen Grund, zu sorgen, daß das einzigartige Werk ganz und gar unser geistiges Eigen wird. Daß sich die zur Pflege des Buches gegründete Maximilians-Gesellschaft den Namen des buchliebenden Kaisers gewählt hat, ist nur in der Ordnung.

13. Druckwerke mit Farbenholzschnitten.

Ein reizvolles Zwischenstück in der frühesten Geschichte des Buchdrucks stellen die Versuche der Farbenvervielfältigung dar. Das erste Beispiel dieser Art ist schon betrachtet worden: es sind die herrlichen Initialen Peter Schöffers im Psalterium

vom Jahre 1457, prachtvolle Erzeugnisse des Metallschnittes, wie sie sonst nirgends mehr wiederkehren. Die verlockende Aufgabe selbst, die Wiedergabe der Farbe im Druck, wurde nicht aus dem Auge gelassen. Bis zu einem gewissen Grade gehört ihr auch der Rotdruck an, der sich in der Frühzeit des Buches so häufig findet. Für die Zeichnung fand man im Holzschnitt Ersatz, die Farbe wurde mit dem Pinsel nachgeholt.

Einer der ersten Drucker, die die nachträgliche Bemalung des Holzschnittes durch den Farbendruck zu ersetzen suchten, war Erhard Ratdolt, jener unternehmende deutsche Meister, dem man auch sonst auf neuen, bis dahin nicht begangenen Wegen begegnet. Ratdolt löste die Vervielfältigungsfrage damit, daß er mit Hilfe mehrerer Holzplatten verschiedene Farbenflächen vorbereitete und sie nebeneinander zum Abdruck brachte. So erreichte er in der Tat ein buntes Flächenbild, wie es die Handschriften darboten. Es war kein leichtes Unternehmen: nicht nur, daß die Herstellung mehrerer Holzstöcke für ein und dasselbe Bild schwierig und kostspielig war, so erforderte auch die notwendige Übereinstimmung der einzelnen Abzüge im fertigen Bilde viel Geduld und Übung. Während Ratdolt das astronomische Werkchen „Sphaericum opusculum“ des Johannes de Sacro Bosco vom Jahre 1482 noch mit einfachen Holzschnitten, astronomischen Zeichnungen, geschmückt hatte, wandte er in der zweiten Auflage von 1485 bereits den Farbendruck an, indem er 6 Holzschnitte mit je zwei Farben und ein Bild mit vier Farben: schwarz, rot, orange, dunkeloliv überdruckte. Im gleichen Jahre stellte er auch das Wappen des Bischofs Johann von Werdenberg für das Augsburger Brevier im Schwarz-Rot-Gelbdruck her. Seitdem sind in seinen liturgischen Druckwerken häufig Farbenholzschnitte, besonders Wappendarstellungen, so für die Bischöfe von Augsburg, Regensburg, Passau, Brixen, meist in den Farben Schwarz, Rot, Gelb, Braun anzutreffen. Im Augsburger Meßbuch vom Jahre 1491 ist für das Kreuzigungsbild außer Schwarz, Rot, Gelb und Oliv zum ersten Male das Blau verwandt. Unter den farbigen Schutzheiligenbildern Ratdolts ragen vor allen die schönen Darstellungen im Meßbuch für Aquileja vom

Jahre 1494 mit der Mutter Gottes und den Heiligen Ermachoras und Fortunatus, ferner im Missale für Passau von 1498 mit St. Stephan, Valentin und Maximilian hervor. Alle diese Farbenholzschnitte sind um so bemerkenswerter, als sie mit Hans Burgkmair in Verbindung zu stehen scheinen, jenem Augsburger Meister, der sich, wie wir wissen, auch mit einer zweiten Art von Farbendruck beschäftigt hat.

Das war der Helldunkelschnitt (Clairobscur), welcher die mit weißen Lichtern ausgesparte Helldunkelzeichnung zu vervielfältigen suchte. Man bedurfte dazu zweier Platten, von denen die Strichplatte die Umrisse und die Schatten, die Tonplatte die Farbe samt den Lichtern wiedergab. Ziel und Wirkung ist hier nicht wie bei den Versuchen Ratdolts bunte, flächige Farbigkeit, sondern körperhafte, in die Tiefe gehende Formung, die durch das Schimmern des Papiers wesentlich bestärkt wird. Die ersten Versuche dieser Art unternahm Lukas Cranach in Gold- und Silberdruck, einem Verfahren, das nur in ganz beschränktem Umfange Anwendung fand, bis die Augsburger Holzschnittschule mit dem eigentlichen Helldunkelschnitt nachfolgte. Vor allem war es der kunstgeübte Formenschneider Jost de Negker, dem unter der Leitung Hans Burgkmairs herrliche Farbendruckblätter, wie die Bildnisse von Kaiser Maximilian, Hans Paumgartner, Jakob Fugger, das letzte mit 6 Platten, gelangen. Am 27. Oktober 1512 beschwerte sich der Formschneider bei Kaiser Maximilian, daß der Buchdrucker Johann Schönsperger als Erfinder der neuen „Stückkunst" gelten wolle. Wenn ihm zwei Formschneider mit 100 Gulden jährlichem Lohn zugesellt würden, wolle er ihnen die neue Kunst lehren und die Aufträge selbst überarbeiten, „damit die Arbeit und Stückwerk alle einander des Schnitts gleich und zuletzt von einer Hand ausgemacht werden, auch niemand mehr denn eine Hand daran erkennen möge". Die Klagen des Formschneiders gegen Schönsperger haben sich wohl auf dessen Druckwerke bezogen, die wie Albrechts „Roßarzneibüchlein" vom Jahre 1513 oder der „Frauenspiegel" ohne Jahreszahl mit rot überdruckten Titelholzschnitten ausgeschmückt sind.

Außer Augsburg hat nur noch Straßburg Bücher mit Farben-

drucken hervorgebracht. Die erfolgreichen Versuche der Künstler Hans Baldung Grien und Johann Wechtlin gehören als Einzelholzschnitte nicht hierher. Dagegen muß der Drucker Johann Schott erwähnt werden, von dem verschiedentlich, so schon 1511 in der Ausgabe von Johann Lopez, De libertate ecclesiastica, 1515 in einem Oviddruck, 1528 in dem „Biblischen Betbüchlein“ von Otto Brunfels farbige, meist rot überdruckte Titeleinfassungen verwendet worden sind. In seiner Ptolemaeus-Ausgabe vom Jahre 1513 hat Schott den farbigen Kartendruck versucht, indem er bei dem Blatt mit Lothringen das Gebirge und das Waldland braun überdruckte, während die Einfassungswappen in Schwarzrotdruck gehalten sind. Der merkwürdige Versuch ist in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1520 wiederholt. Dieser Druck zeichnet sich außerdem durch seine schöne Titeleinfassung mit dem Paris-Urteil aus, die dieses Mal mit einer braunen Tonplatte überdruckt ist. Dieselbe Einfassung kommt im gleichen Werke in einfachem Schwarzdruck vor und läßt, da leicht vergleichbar, deutlich erkennen, daß dem Helldunkelschnitt in der Tat eine bedeutende Ausdruckssteigerung innewohnt. Er ist aber den technischen Schwierigkeiten unterlegen. Seine höchste Vollendung hat er in der „Schönen Maria“ Albrecht Altdorfers gefunden, die in einem Abzug mit sieben Druckfarben erhalten ist. Wo das berühmte Blatt seinen Schnitt erfahren hat, wissen wir nicht; am ersten kommt wohl Augsburg in Frage.

14. Typen und Zierbuchstaben der Frühdruckszeit.

Obwohl uns die Typenausstattung der alten Bücher schon an den verschiedensten Stellen der bisherigen Betrachtung begegnet ist, bedarf sie ihrer Wichtigkeit wegen doch noch einer besonderen Darstellung, die den Gegenstand im Zusammenhange der Entwicklung kurz zu verfolgen hat.

Die überall zu spürende enge Anlehnung der ältesten Druckkunst

an das handschriftliche Buchwesen des ausgehenden Mittelalters ist am anschaulichsten im Typenbild der Frühdrucke zu ersehen, wo wir alle die Schriftarten antreffen, die sich in den handschriftlichen Vorlagen jener Zeit vorfinden. Der unwiderstehliche Reiz der Frühdrucke beruht nicht zuletzt auf der unabsehbaren Fülle der verschiedenartigsten Schriftformen, die den ältesten Büchern ein handschriftliches, persönliches Gepräge verleihen und damit die unendliche Fülle der damals gebräuchlichen Schriften widerspiegeln. Dieser fast unübersehbare Reichtum verschiedenster Typen in den Druckwerken des 15. Jahrhunderts ist weder Zufall noch Willkür, er entspringt dem zielbewußten Willen der Drucker, die Vorbilder der Handschriften gleichwertig zu ersetzen, die Schönschriften ihrer Zeit aus dem Felde zu schlagen, zu zeigen, daß die Kunst des neuen Schreibens der alten Form nicht nachzustehen brauche. Es wirkt also hier das gleiche Gesetz wie bei der Überlassung der Druckwerke an den Rubrikator zur Ausschmückung mit Farbe, es ist der für notwendig erachtete unbedingte Anschluß an die handschriftlichen Vorlagen, an die bisherigen Gewohnheiten im Schriftleben, an das überaus mannigfaltige Bild der Schreibkunst.

Gar nicht leicht ist es, einen klaren Überblick über diese Fülle von Formen und Abwandlungen zu gewinnen. Gleich vom Anfang des Buchdrucks an sehen wir drei Hauptformen von Typen miteinander im Wettstreit: die streng spitze Ausprägung, die abgerundete Schwabacher, die reine Rundbogenschrift der Antiqua. Die beiden ersten Gattungen tauchen in den ältesten Druckdenkmälern ziemlich zu gleicher Zeit auf. Sie sind gleichsam die Fest- und Werktagsschriften der damaligen Zeit, von den Schreibkünstlern seit langem gepflegt und jetzt nur in die Gußform übertragen.

Die spitze gotische Schrift ist aufs engste mit dem gotischen Baustil verbunden und sucht wie dieser mit den Spitzbogen und dem Streben nach oben die Erdenschwere der Form zu überwinden. Sie ist eine künstlerische Gestaltung, die sich um keinen anderen Zweck als um Schönheit kümmert. Sie hat nur Sinn für Werke, wo es sich um ein festliches Gewand für auserlesene Texte handelt. Ihre

Verwendung für die erste Mainzer Bibelausgabe ist nur der Ausdruck des ehrfurchtsvollen Sinnes dem Buch der Bücher gegenüber. Im Psalterium von 1457, das für den Gottesdienst bestimmt ist, erfährt sie durch den Schönschreiber Peter Schöffer ihre feierlichste Ausbildung, um von da ab vor allen die Meßbücher der Kirchen und Orden zu beherrschen. Im Kanonteil der Messe steigert die gotische Type, der Bedeutung dieser Gebete entsprechend, ihre Kraft zu einzigartiger Wirkung.

Schon ihrer Raumverschwendung wegen eignete sich diese festliche, feierliche Schrift nur für bestimmte Bücher. Die Mainzer Ablaßbriefe von 1454 sind bereits mit der kleinen abgerundeten Type gedruckt, die mit der Zeit, man weiß nicht warum, die Bezeichnung Schwabacher erhielt. Es ist die vereinfachte Gebrauchsschrift der damaligen Zeit, wegen ihres Schwankens zwischen spitzen und runden Formen unendlich abwandlungsfähig und damit die Buntheit der alten Druckerschriften bedingend. Ihre erste Ausbildung hat sie durch Peter Schöffer in „Durandus, Rationale divinorum officiorum“ von 1459 und in der lateinischen Bibelausgabe von 1462 erhalten. Als Schriftgebilde sind auch diese Typen keine Neuschöpfung, sondern ein Erbe der Handschriftenzeit, von den Schönschreibern vorgebildet, von den Stempelschneidern nachgeschnitten. Von dem früheren Schönschreiber, Buchmaler und Handschriftenhändler Peter Schöffer in den Buchdruck eingeführt, haben sie mit ihren verschiedenen Spielarten auf fast ein Jahrhundert hinaus ihre Geltung behauptet (Abb. 25).

Ihre Alleinherrschaft war nicht von ewiger Dauer. Am ersten wurde sie in Italien bestritten, in dem Lande, wo die Buchdruckerkunst, obwohl von Deutschen eingeführt und verbreitet, durchaus selbständige Wege ging und das deutsche Mutterland der Erfindung zu überflügeln suchte. Italien stand damals noch ganz im Banne der Renaissancebewegung, jener tiefgreifenden Zeitströmung, die das Leben völlig mit dem Denken und Empfinden des klassischen Altertums durchdringen wollte. In den ältesten Handschriften, in denen die Literaturdenkmäler des Altertums ans Tageslicht kamen, stießen die Humanisten häufig auf die sogenannte karolingische

de vlixe nulla suspicio est. sed insimulāt eum trage-
die. simulatione insanie miliciam subterfugere vo-
luisse. non honestum consiliū ac vtile. ut aliquis for-
tasse dixerit. regnare et ytace. viuere ociose. cum
parentibus. cum vxore. cū filio. An nullū tu decus
in quotidianis piculis ꝛ laboribus. cum tranquillita-
te hac conferendū putas? Ego vero istā contemnē-
dam et abiciendā. quoniā que honesta nō sit. ne vti-
lē quidē esse arbitror. Quid enim auditurū putas
fuisse Vlixem. si in ipa simulacōne pseuerasset. qui cū
maximas res gesseit in bello. tn̄ hec audiuit ab Aia-
ce cuius ipe pnceps iurisiurādi fuit? Qd oēs scis
solus neglexit fidem. furere assimulauit. ne eo iret
quo instituit. Quod ni Palamedis pspicax istius
prudentia pcepisset maliciosam audaciam eiusdem
fide sacrata. ius perpetuo falleret. Illi vero non mo-
do cum hostibus. verū eciā cum fluctibus id quod
fecit. dimicare melius fuit. q̄ deserere consentientē
greciā. ad bellū barbaris inferendū. Sed dimitta-
mus et fabulas ꝛ externa. ad rem factam. nostram-
q; veniamus. M atilius regulus cum consul iterū
in affrica. ex insidijs captus esset. duce Xantippo la-
cedemonio. imperatore autē patre hanibalis. Ha-
milchare iuratus missus est ad senatū. ut nisi red-
diti penis captiui nobiles quidam. rediret ipse car-
tagmem. Is cum romam venisset. vtilitatis speciē
videbat. sed eam ut res declarat falsam iudicauit.
que erat talis. manere in pria. esse domi sue cū vxore.

Abb. 25. Aus Cicero, Liber Officiorum. Mainz Peter Schöffer 1466.

Minuskel, eine saubere, runde (rotunda) Schriftform, die aus den Schriftverbesserungsversuchen Karls des Großen hervorgegangen war. Es ist den übereifrigen Verehrern der Alten zu verzeihen, daß sie nun diese mit den Großbuchstaben der römischen Inschriften durchsetzte Gattung für die altrömische (antiqua) hielten und zu neuen Ehren bringen wollten. Die karolingische Kleinschrift war denn unter solchen Bestrebungen in Italien schon in den Handschriften immer mehr als allgemein gültige Buchschrift durchgedrungen. So kam es, daß sich auch die ersten Buchdrucker mit ihr abfinden mußten. Es waren zwei Deutsche: Conrad Sweynheym und Arnold Pannartz, die im Jahre 1465 die neue Kunst über die Alpen trugen und die ersten Bücher auf italienischem Boden druckten. Die Typen, mit denen diese ältesten Druckwerke Italiens erschienen, waren zuerst Übergangsformen, bis die beiden Meister nach ihrer Übersiedlung aus dem Kloster Subiaco in die ewige Stadt im Jahre 1467 zum reinen Rundbogen in Verbindung mit den gemeißelten Inschriftenformen der großen Buchstaben, zur Renaissanceschrift übergingen. Es war ein folgenschwerer Schritt, der nichts Geringeres als den schicksalsreichen Kampf zweier Hauptschriften im Buchdruck mit sich gebracht und dauernd verewigt hat. Zweifellos entsprach die Antiquaschrift mit ihren einfachen strengen Linien dem Stempelschnitte besser als die ungebundene spitzige Schrift, ein Umstand, der die Verbreitung der runden Formen sicher wirksam gefördert hat. Vom Herstellungsstoff aus betrachtet kann man das Verhältnis etwa so ausdrücken, daß in der Antiqua der Stempelschneider, die geradlinige Inschrift, in der gotischen Schriftform der Schönschreiber, die bewegliche Handschrift, das Wort führt, so wie der frühere Umrißholzschnitt vom Formenschneider, der spätere vom zeichnenden und malenden Künstler beherrscht ist. Im Aufbau der beiden Schriften kommen aber auch zwei grundverschiedene Kunstanschauungen zum Ausdruck. Die wie gemeißelte Antiqua schreitet breit und gemessen in unabänderlichen Grundformen dahin, ruhig und einfach, freilich auch leicht nüchtern und kahl (Abb. 26). Die in die Höhe strebende spitze Type dagegen gibt sich unendlich wandlungsfähig, gefällt sich

Eloquentiſſimi uiri domini Antonij Becha-
rię ueronenſis Procemiū in Dionyſij tradu-
ctionem de ſitu orbis habitabilis ad clariſſimū
phyſicū magiſtrū Hieronymū de leonardis.

Dionyſij alexandrini philoſophi
cū nuper in libellum quendam
concidiſſem: quem ipſe hexa-
metro uerſu de ea parte orbis:
quę habitabilis dicit: adoleſcēs
admodum cōſcripſerat. Mirum fuit mi Hie-
ronyme q̄ mihi prę cęteris placuerit illius ſū-
mi & excellentiſſimi uiri ingeniū. Conſide-
rabam enim in hoc homine: non ea quę cęteri
ſolent ſingularia quędam & pręſtantiſſima
munera iudicare/qualia ſunt: quę aut ad uali-
tudinem corporis pertinent: aut ad pulchritu-
dinem: aut quę ad eius dignitatis ſtatū & ex-
cellentiam ſunt tradita: cum ea mihi uiderent
eiuſmodi eſſe: ut cum partim a natura profi-
ciſcantur/partim etiam a fortuna: neq; magis
ab humana opera prouenirēt/q̄ diuina quadā
benignitate & cęleſti dono mortalibus elargi-
rentur: nō tamen ea eſſe licet ampliſſima: quę
poſſent ueram homini laudem aut gloriam
comparare: Cū neq; ea quę ſūt inſita homini

Abb. 26. Antiqua von Franz Renner, Venedig 1478.

in allerlei Umbiegungen, Ausladungen, tritt immer verziert auf und ist wie jede Schmuckform unerschöpflich in immerwährenden Umbildungen und neuen Gestalten. Dieser Formenreichtum, diese Entwicklungsmöglichkeit hat der gemischten Type schließlich auch in Italien Freunde gewonnen. Kein geringerer als Nikolaus Jenson, der berühmte venezianische Stempelschneider und Buchdrucker, der eine Antiquatype von unerreichter Schönheit sein eigen nannte, ging seit 1475 zu einer Mischform über und brach damit vorerst die Alleinherrschaft der Antiqua in Italien. Die niemals ganz unterdrückte Freude an der Vielheit der Formen, am tändelnden Spiel der Feder, war auch hier wieder siegreich durchgedrungen. Dieselbe Erscheinung begegnet uns in der Entwicklungsgeschichte des italienischen Holzschnittes, wo die reine Umrißzeichnung trotz ihrer wunderbaren Linien ebenfalls von reicheren Formen abgelöst wurde. Der gebrochenen Type kam auch ihre Anpassungsfähigkeit an den Holzschnitt zugute. Sie verbindet sich leicht und ohne Zwang mit dem Linienspiel der Initialen, Leisten und Bildern des Holzschnittes, ganz im Gegensatz zur Antiqua, die in ihrer reinsten Ausbildung einzig und allein durch die Einfachheit ihrer Linien wirken will und alles Nebenwerk als störend abweist. In ihren Übertreibungen nimmt jene Beweglichkeit freilich auch leicht ein unruhiges, eigensinniges, verschnörkeltes Wesen an, Auswüchse, die sich besonders in Frankreich, auch in den Niederlanden geltend machten und hier zu ihrem raschen Untergang beigetragen haben.

Während dann nach dem Vorgange Italiens überall die Antiqua fast ausschließlich zur Geltung gelangte, bildete sich in Deutschland nach und nach die bis heute fortdauernde Doppelherrschaft jener Schriftformen aus, die uns jetzt unter dem Namen lateinische und deutsche geläufig sind. Unter dem mächtigen Einfluß des Humanismus gewann die Antiqua vor allem in den Städten, die dem italienischen Einflusse am stärksten ausgesetzt waren, so in Augsburg, Straßburg und Basel, bedeutend an Umfang. Der Augsburger Drucker Günther Zainer bemerkt in einem fliegenden Kalenderblatt ausdrücklich, daß er die runden Buchstaben angewendet habe, um nicht den Italienern nachzustehen (ne italo cedere videamur), und

der Frankfurter Buchdrucker Johann Jamer, genannt Hanau, glaubte im Jahre 1512 das Andenken des Humanisten Vigilantius nicht besser ehren zu können, als daß er Trauerverse von Hermann Trebelius auf ihn mit seinen neu erworbenen römischen Typen statt gotischen (non Gothicis sed Romanis litteris) druckte. Die gemischten Formen entsprachen aber zu sehr der herrschenden Gebrauchsschrift, als daß sie sich völlig hätten verdrängen lassen. Die weitere Entwicklung hat sich aufs engste mit den Strömungen des Humanismus und der Reformation verbunden. Ohne die humanistische Bewegung hätte mit aller Wahrscheinlichkeit die gebrochene, gotische Schrift die Alleinherrschaft behauptet, und ohne die Reformation und ihre starke Bevorzugung der mit Schwabacher gedruckten deutschen Schriften wäre vermutlich die Antiqua die Siegerin geblieben.

Die Schwabacher Schrift hat sich in ihrer Entwicklung in so verschiedenen Formen ausgewirkt, daß es schwer sein dürfte, ihre eigentlichste Art in bestimmten Drucken festzustellen. Jedes Land, jede Stadt, fast jeder Drucker weist wie eine andere Mundart so auch eine besondere Schriftform auf. Die Druckwerke Frankreichs, Italiens, der Niederlande bieten wieder andere Buchstabengestaltungen dar als die deutschen Drucke. So wie man von einer Paläographie, einer Altschriftenkunde des handschriftlichen Buchwesens spricht, so kann auch eine Lehre von den Schriftarten der alten Druckdenkmäler aufgestellt werden, die sich hier wie dort auf der Kunst der Vergleichung aufzubauen hat.

Daß die Schwabacher Schrift nicht erstarrte, dafür sorgte außer der Freizügigkeit ihres Aufbaues schon die hochentwickelte Handfertigkeit der damaligen Schreibkünstler, die nicht müde wurden, die Buchdruckerkunst mit immer neuen Vorlagen zu bereichern. Zu den berühmtesten unter ihnen gehören jene künstlerisch gestalteten Formen, mit denen zwei Unternehmungen Kaiser Maximilians, das herrliche Gebetbuch und der Teuerdank von 1517, gedruckt sind. Mit ihrer Zeichnung stammen sie aus der kaiserlichen Hofkanzlei: der schreibgewandte Vinzenz Rockner hat sie entworfen und mit der ganzen Beweglichkeit und all dem Schnörkel-

spiel der formfrohen Feder, der „alten Liebe der heimischen Buchkunst“, wie Rudolf Kautzsch dieses Schnörkelwesen bezeichnet, ausgestattet.

Eine neue bedeutsame Abwandlung der Type nach der gotischen Ausgestaltung hin trat um das Jahr 1525 ihren Weg durch das gedruckte deutsche Schrifttum an, die Fraktur. Auch sie ist nichts Neues gewesen, das Neue war nur, daß sich ein Stempelschneider ihrer annahm und sie in die vervielfältigte Form umgoß. Weil die kunsttheoretischen Schriften Albrecht Dürers, die „Unterweisung der Messung“ von 1525, der „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ von 1527 und die „Bücher von menschlicher Proportion“ mit ihr gedruckt sind, hat man hier und da den Nürnberger Künstler als ihren Schöpfer betrachtet. Zum Glück ist uns über sie eine sichere Nachricht erhalten, die zu den wichtigsten Zeugnissen der Typengeschichte gehört. Der bekannte Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer hat nämlich seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547“ folgende bedeutsame Stelle über den Nürnberger Buchdrucker Hieronymus Andreae, genannt Formschneider, einverleibt: „Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus allhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und anderes machen ließ, war dieser Hieronymus unter anderen Formschneidern, auch in allem, das zum Werk gehört, der geschickteste und oberste, sonderlich aber ist keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat. Ich Hans Neudorfer macht ihm ein Prob von Frakturschriften, die schnitt er in Holz und danach in stählerne Punzen und veränderte dieselbige Schrift in mancherlei Größ und wie wohl Kaiserliche Majestät vorher durch den Schönsperger auch ein Fraktur machen und den Teuerdank damit drucken lassen, welche Prob Herr Vinzenz Rockner, Kais. Majestät Hof Secritari, machet, das ist auch geschehen, und der Kaiser mit eigner Hand darunter die Wort: „Te deum laudamus“, schrieb, achte ich doch, diese seine Schrift soll auch noch heutiges Tages viel daneben stehen. Er hätt auch ein eigene Druckerei, und ist im Eisenschneiden zur Münz sehr geschickt und berühmt.“ Diese gesprächige Mitteilung sagt uns zweierlei: 1. der Urheber der Teuerdank-

type ist Vinzenz Rockner, die Heimat dieser berühmten Schrift die kaiserliche Kanzlei, Kaiser Maximilian ihr lauter Bewunderer. 2. Johann Neudorfer hat Frakturschriften entworfen, Hieronymus Formschneider sie geschnitten und in seiner Druckerei verwandt. In beiden Fällen gehen also die Neugestaltungen von der Schönschreibkunst aus. Fügen wir dieser aufschlußreichen Nachricht, die uns auch über die Teuerdanktype Wertvolles berichtet, die Tatsache hinzu, daß Hieronymus Formschneider derselbe Meister ist, der die kunsttheoretischen Schriften Dürers mit der neuen Fraktur gedruckt hat, so ist uns ganz klar der Zusammenhang erschlossen, der zwischen Johann Neudörfer, dem Urheber der Nürnberger Fraktur, und dem Stempelschneider und Buchdrucker Hieronymus Formschneider bestanden hat: sie beide und sonst niemand sind die Schöpfer der Nürnberger Fraktur, die von hier aus ihren Machtbereich immer weiter ausgedehnt hat, bis ihr allmählich die Alleinherrschaft in der deutschsprachlichen Literatur zufiel. Daß Dürer der Typenschöpfung seines Buchdruckers wohlwollend gegenübergestanden hat, dürfen wir um so eher glauben, als Johann Neudörfer auch die ähnlich gestalteten Unterschriften zu den berühmten Apostelbildern gezeichnet hat. Im allgemeinen hat aber Dürer auf keine der herrschenden Typen geschworen. In seinen Druck- und Bilderwerken begegnen sie uns alle: die Gotische, die Schwabacher, die Antiqua und die Fraktur. Der Künstler hat ohne Zweifel seine Freude an der Buntheit der Formen gehabt.

In neuerer Zeit hat sich Gustav Milchsack der Fraktur warm angenommen und ihr Wesen als Weiterbildung der schwabacher Form ins Barocke bei den Großbuchstaben, als Zurückbildung zur gotischen Form bei den Kleinbuchstaben zu kennzeichnen versucht. Den Schnörkel, der die großen Buchstaben auszeichnet, nennt Milchsack den „Elefantenrüssel" der Fraktur, man könnte ihn auch Schlangenwindung taufen.

Man darf die Fraktur gar wohl eine deutsche Schrift nennen. Sie ist in Deutschland entstanden, hat sich nur in deutschen Büchern eingebürgert und ist unzertrennlich mit dem deutschen Schrifttum verwachsen. An dieser Lebensverbindung mit dem Volkstümlichen,

dem Vaterländischen werden alle Versuche, die Fraktur aus der Welt zu schaffen, scheitern müssen, ganz abgesehen, daß eine so reiche und entwicklungsfähige Formensprache, wie sie der Fraktur eigen ist, in sich selbst eine unbesiegbare Lebenskraft besitzt.

Wieder aus dem Kreise Neudörfers stammt eine zweite wichtige Nachricht, die uns nicht minder deutlich belehrt, wie sich die Zeitgenossen des frühen Buchdrucks das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Schriftformen vorgestellt haben. Es ist der Nürnberger Bürger Wolfgang Fugger, ein Schüler Neudörfers, der im Jahre 1553 unter dem Titel „Formular mancherlei schöner Schriften“ Schriftproben veröffentlicht hat, die nicht bloß zum Schreiben, sondern auch zum Entwurf von Typen dienen sollten. Von der Kanzleischrift hören wir, daß sie am allermeisten dem Verderben ausgesetzt sei und in alle möglichen Formen verzerrt werde, „dann ihnen etlich so seltsame Namen geben, daß ichs nit sagen mag“. Von der Teuerdankform heißt es: „Diese Canzleischrift wird fast sehr auf ein fracturische Art geschrieben, wird gemeinlich in den kaiserlichen und königlichen Canzleien zu Lehen- und Wappenbriefen, auch andern Mandaten gebraucht.“ Wer eine gute Kanzleischrift fertig bringe, lerne auch die Frakturschrift leicht, sie ähnelten sich sehr, nur werde die Kanzlei kurz und gelegt, die Fraktur lang und aufrecht geschrieben und mit der Raute oder Quadrangel geziert. Die Frakturbuchstaben würden häufig mit fremden Formen vermischt, um sie zu verändern, das „dünkt mich: so man ein sammete Schaube mit alten Hadern flicke, es sei auch ein veränderte Art, derhalben man bei ihrer Art bleiben mag.“ Die große gotische „Textur“ nennt Fugger eine malerische Schrift, sie „ist auch ander Zeit bräuchlich gewesen, wie dann solchs die Meßbücher, Psalter und andere mehr, so zu Bamberg gedruckt sind worden, ausweisen, kommt jetzt gar ab.“ Sie sei wahrlich nicht zu verwerfen. Die abgerundete Form daran „ist eine sehr schöne und leserliche Schrift, ist vor viel Jahren sehr gemein und gebräuchlich gewesen bei den Italienern, welche ihr Meßbücher, auch die geistlichen und weltlichen Rechtbücher damit gedruckt haben“. Dann folgt die merkwürdige

D. Mart. Luther Vorrhede.

ZWar/wenn ich bedencken wolt/wie angeneme ich mich bis her gemacht habe/gegen der schonen lieben Braut des Teuffels (welche heist auff deudsch die Wellt) so würde ich mein predigen vnd schreiben wol vnterwegen lassen/vnd lieber wundschen/das meins namens vergessen / odder nie gedacht were/denn das ich noch jmer solt weiter faren / vnd mehr schreiben oder predigen/ Vnd meinet halben/were es auch gar leicht geschehen/ Aber weil der holdselige breutigam vnd seine liebliche braut/wollen schlechts gefürchtet sein / vnd meinen HERRN Jhesum Christum auffressen/ mus ich mich stellen/als furcht ich mich/ vnd als were mein HERRE Christus gestorben/ vor funffzehen hundert jaren verfaulet/Doch das meine furcht sey nicht zum tode/vnd meins HERRN Christus sterben/seinem leben on schaden/denn masse ist (höre ich sagen) jnn allen dingen gut/auff

a ij das

Abb. 27. Wittenberger Type von Georg Rhau, 1535.

Stelle: „Es sind auch die zwei Schriften, so wir die Schwabacher und Wittenberger (Abb. 27) nennen, nach dieser Buchstaben Art nachgeschnitten worden, wie dann solchs in mehrerlei gedruckten Büchern zu sehen ist.“ Für diese alten „gut regulierten“ Schriften legt der Nürnberger Schreibmeister ein warmes Wort ein, indem er sagt: „Es kummen die guten alten leserlichen Schriften, so man vormals zu drucken gepflegt hat, jetzt dieser Zeit von wegen der täglichen neu geschnittenen Schriften schier in eine Verachtung und werden doch oft die neuen geschnitten, wie sie mögen, jedoch wann man deren gar vergessen hat und kein neue mehr erdacht kann werden, wird man die alten Schriften etwan wider herfür ziehen und für neu Schriften an Tag geben, wie schon mit andern Dingen mehr geschieht.“ Zur Antiqua übergehend meint Fugger: „Es will nit schön sehen, so man die deutsche Sprach mit lateinischen Buchstaben schreiben will“, und diesem Grundsatz gemäß bringt er für die Antiquatypen lateinische Texte. Mit voller Begeisterung spricht er von den lateinischen Großbuchstaben, den Inschriftenformen: „Unter vielen und mancherlei Schriften finde ich keine schöneren und herrlichere Litteras, dann diese lateinische Buchstaben, welche man jetzt zum meisten die römischen Buchstaben nennt; so der Buchstabe nach rechter Art und Ordnung geschrieben wird, übertrifft er alle andere Schriften, er kann so gut nit geschrieben werden, er hat allezeit etwas bessers an jhm, daß ich wohl sagen möcht, diese Buchstaben könnten nit auserlernt werden.“ Zu ihrer Erlernung ließ Fugger im gleichen Jahre eine eigene Schrift ausgehen mit dem Titel: „Ein gute Austeilung der römischen oder lateinischen Buchstaben“, worin die Konstruktion der einzelnen Buchstaben zum Gebrauche nicht bloß der Schreibkünstler, sondern auch der Maler, Bildhauer, Steinmetze und Schreiner gelehrt wird. Es ehrt den dankbaren Schüler, wenn Fugger den Leser zuletzt an seinen Lehrer weist, indem er schließt: „So du nun, freundlicher Leser, dieser der römischen oder lateinischen Buchstaben, auch anderer Schriften mancherlei Art und derselben einen guten Bericht begehrst, magst du dich deren bei dem weitberühmten, meinem insondern günstigen lieben Herrn Präceptor und Gevattern Johann

Der Schrifftgieſſer.



Ich geuß die Schrifft zu der Druckrey
Gemacht auß Wißmat/ Zin vnd Bley/
Die kan ich auch gerecht juſtiern/
Die Buchſtaben zuſammn ordniern
Lateiniſch vnd Teutſcher Geſchrifft
Was auch die Griechiſch Sprach antrifft
Mit Verſalen/ Puncten vnd Zügn
Daß ſie zu der Truckrey ſich fügen.

E iij Der

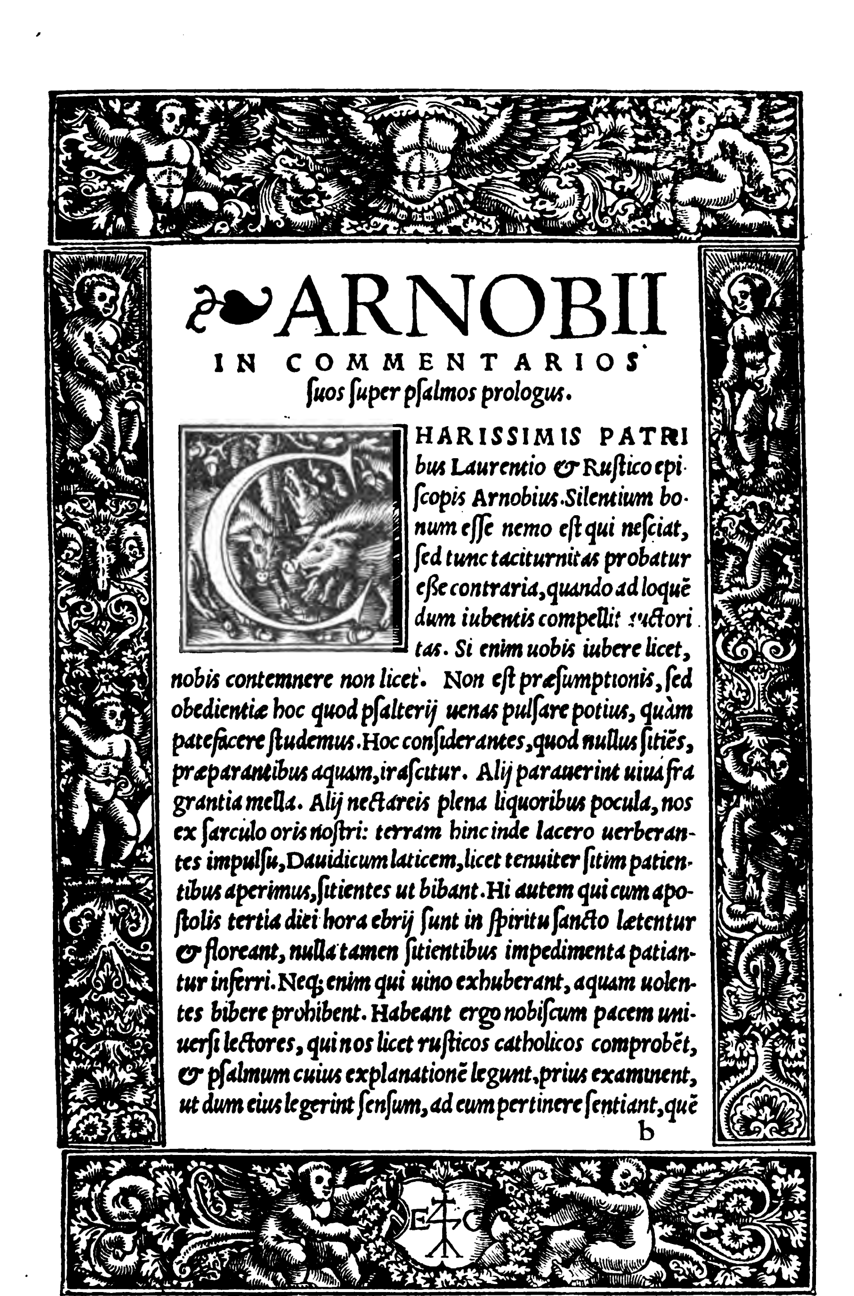
Abb. 28. Holzschnitt von Jost Amman.
Frankfurter Fraktur 1568.

Neudörfer, Rechenmeister allhie, erkundigen, will also hiemit dieß mein Werk geendet haben.“

Die Antiqua hatte ihrer ganzen Anlage nach keine weitere Entwicklungsfähigkeit: sie blieb, was sie von Anfang an war. Ihre vollendete Form in den herrlichen Druckwerken eines Johann de Spira, eines Nikolaus Jenson, eines Aldus Manutius ist kaum mehr übertroffen worden.

Eine der flüchtigen Gebrauchsschrift entsprechende Abart der Antiqua, die liegende Kursive oder Schrägschrift, führte Aldus Manutius in den Buchdruck ein, indem er damit seine handlichen, eng gedruckten Klassikerausgaben herstellte. Wie hoch der Drucker seine Schrift einschätzte, lehrt das Nachahmungsverbot, das er sich von der Stadt Venedig dafür ausstellen ließ. Hier wird als besonderer Vorzug der neuen Typen gerühmt, daß sie, sinnreich ausgedacht und kunstvoll verschlungen, wie eine Handschrift wirken. Als Künstler der neuen Typenform wird Francesco Raibolini (Franciscus Bononiensis) genannt. Die brauchbare Schrift hat sich als willkommene Auszeichnungs- und Glossenform allgemeines Bürgerrecht erworben, das bis heute fortbesteht (Abb. 29).

Gleich den Typen der Frühzeit schließen sich auch die Initialen (Anfänge), wie wir die über die Textschrift hinausragenden, meist mit Zierat geschmückten Anfangsbuchstaben zu nennen pflegen, ihren Vorläufern in der mittelalterlichen Handschriftenwelt an. Hier hatten sie zum Wichtigsten und Vollendetsten im ganzen Buchschmuck gehört, geeignet und berufen, die Seiten und Blätter einer Handschrift wirkungsvoll zu schmücken, zu gliedern und der Feder oder dem Pinsel einen weiten Spielraum ihrer Betätigung darzubieten. Nicht selten bedeckt eine einzige Initiale eine volle Seite; so sehr hat sich der Künstler, der Buchmaler in reinster Schaffensfreude dem Spiel der Farben und Linien hingegeben, daß ihm darüber Ziel und Umwelt seiner Schöpfung ganz aus dem Sinn entschwunden sind. Da wird dann der Zierat zum Selbstzweck, so wie in den französischen Büchern des 18. Jahrhunderts die leidenschaftlich gepflegte Vignette das eine oder andere Mal eine ganze Seite bedeckt und sich völlig selbstherrlich gibt. Der Buchdruck



ARNOBII

IN COMMENTARIOS
suos super psalmos prologus.

CHARISSIMIS PATRIbus Laurentio & Rustico episcopis Arnobius. Silentium bonum esse nemo est qui nesciat, sed tunc taciturnitas probatur esse contraria, quando ad loquendum iubentis compellit auctoritas. Si enim uobis iubere licet, nobis contemnere non licet. Non est præsumptionis, sed obedientiæ hoc quod psalterij uenas pulsare potius, quàm patefacere studemus. Hoc considerantes, quod nullus sitiens, præparantibus aquam, irascitur. Alij parauerint uiua fragrantia mella. Alij nectareis plena liquoribus pocula, nos ex sarculo oris nostri: terram hinc inde lacero uerberantes impulsu, Dauidicum laticem, licet tenuiter sitim patientibus aperimus, sitientes ut bibant. Hi autem qui cum apostolis tertia diei hora ebrij sunt in spiritu sancto lætentur & floreant, nulla tamen sitientibus impedimenta patiantur inferri. Neq; enim qui uino exhuberant, aquam uolentes bibere prohibent. Habeant ergo nobiscum pacem uniuersi lectores, qui nos licet rusticos catholicos comprobēt, & psalmum cuius explanationē legunt, prius examinent, ut dum eius legerint sensum, ad eum pertinere sentiant, quē

b

Abb. 29. Kursiv-Type. Köln, Eucharius Cervicornus 1522.

fand also im Initialenschmuck der Handschriften einen Reichtum von Farben und Formen vor, dem gegenüber er sich anfangs machtlos fühlte. Er beschritt, wie schon erwähnt, den Ausweg, daß er den ganzen Buchschmuck der nachträglichen Einfügung mit der Hand überließ. Nur in den ältesten Ablaßbriefen sind kleine Metallinitialen eingesetzt und das Psalterium von 1457 ist mit großen, doppelfarbigen, überaus fein verzierten Buchstaben in bewundernswertem Metallschnitt geschmückt, die das Früheste und gleich das Schönste im Initialenschmuck bedeuten. Dann bedurfte es einer langen Entwicklung, bis der Holzschnitt die Vervielfältigung des Buchzierats übernehmen konnte und die Buchdrucker von dem Zwang der handschriftlichen Bücherausfertigung befreite. Wie beim Bilde gab der Zeichner zunächst nur die Umrißlinien, die Buchstabenkörper selbst blieben weiß und waren zur nachträglichen Bemalung bestimmt. Aber die Entwicklung ging hier rascher vor sich und gab den Holzschnitt-Initialen bald eine völlig selbständige, von der Farbe unabhängige Bedeutung. Die Schwarzweißwirkung der neuen Kunst wußte sich hier schneller durchzusetzen als im Bilde, wo die Farbenflächen eine größere Rolle spielten, schwieriger zu überwinden waren. Sobald aber einmal die Gebundenheit an die Farbenwirkung abgestreift war, so bemächtigte sich des neuen Zweiges bald eine Schaffenslust, wie sie nur eine leidenschaftlich formenfreudige Zeit entfalten kann. Kaum schien die Welt der Gotik zu versiegen, so tat sich im unendlichen Formenreichtum der Renaissance eine neue unerschöpfliche Quelle für die Buchstabenverzierung auf. Man muß beim Anblick dieser Fülle von Initialformen immer wieder den hochentwickelten Schönheitssinn bewundern, der für einen unscheinbaren Buchzierat so viel Kraftüberschuß, so viel Opfer übrig hatte. Über die Fülle und Absicht dieses überreichen Buchschmucks läßt sich hier nur von ungefähr ein Überblick geben.

Die Zeichnung der Buchstaben, die Ausfüllung der Zwischenräume, die Gestaltung des Hintergrundes, das sind im wesentlichen die engen Wirkungsmöglichkeiten, die der Initialenkunst von vornherein gezogen sind. Die Künstler der Holzschnittblütezeit wußten

diese raumbeschränkte Welt zu einer Gestaltenfülle ohnegleichen zu erweitern, in die sie das ganze Leben ihrer Zeit hineinzuzaubern suchten. Nur die ähnlich gesteigerte Vignettenkunst des französischen Buches im 18. Jahrhundert kann sich vielleicht an Ausdrucksvermögen mit dieser formenreichen Kleinkunst messen. Wie wirkungsvoll ist in diesen Zierbuchstaben das Weiß des Papiers berechnet und ausgenutzt. Bald ist der Hintergrund weiß, bald tiefschwarz, bald mit weißen Körnern aufgelockert, bald reich gestrichelt, bald mit feinen Linien durchzogen: immer wird dabei die Wirkung des eigentlichen Ornaments zu heben gesucht. Der Buchstabe selbst ist wieder in die verschiedensten Formen gekleidet, wie sie dem Linienspiel der Gotik, der Renaissance, der Fraktur, den Kapital- und Unzialbuchstaben entsprechen; die Zahl des Alphabets läßt dafür einen weiten Spielraum zu. Und endlich der eigentliche Schmuck: die den Buchstaben umspielende Ranke, das eingeschlungene Laub- oder Bandwerk, die bald rücksichtsvoll versteckten, bald keck nach vorwärts drängenden Gestalten aller Art, es ist des Aufzählens kein Ende zu finden. Da wechseln fromme Darstellungen aus den heiligen Büchern mit weltlichen Bildern aus dem Rechtsleben, da wird das grammatikalische Lehrbuch mit dem Bilde des Magisters eingeleitet, wie er seine Schüler unterrichtet, da tauchen die großen Lehrer des Mittelalters: Ambrosius, Hieronymus, Augustinus, Aristoteles auf, da erblicken wir den Verfasser, wie er einem Gönner sein Buch überreicht, da schauen wir das Bildnis oder Wappen eines Fürsten, dem das Buch gewidmet ist, da schmücken allerlei mathematische Figuren das eine oder andere mathematische Werk. Dazu die unendliche Fülle von Darstellungen, wo gar keine Beziehung zum Buchinhalt besteht, wo sich die reine Freude am Gestalten betätigt hat: die unendlich reichen Bilder aus dem Wirken der Kinder, der Bauern, des Volkes, endlich des Sensenmannes, der das ganze bunte Menschenvölklein siegreich bezwingt. Dazwischen hinein zahlreiche Gestalten aus der Tierwelt: Pfau, Eidechse, Schlange, Hase, Eule, Löwe, Formen aus dem Blumengarten, bald naturgetreu dargestellt, bald in reines Ornament verlaufend.

Eine erschöpfende Besprechung dieses überreichen Initialenschmuckes hätte auch auf die Mittelpunkte ihrer Entstehung, auf die Werkstätten der Künstler und Drucker, auf die Einflüsse von Nord und Süd einzugehen. Hier kann nur eine flüchtige Übersicht versucht werden. Als erster Drucker, der Holzschnitt-Initialen in weiterem Umfange verwendet hat, ist Günther Zainer aus Augsburg zu nennen. Erst sind es große Umrißbuchstaben, dann mit Blattwerk geschmückte Initialen, die seit 1472 seine Druckwerke zieren. Bemerkenswert schöne, mit Windhunden und anderen Tieren durchbrochene Buchstabenkörper finden sich in den Bamberger Meßbüchern Johann Sensenschmidts, sie sind wirksam in Rot gedruckt. Eigenartige Entwürfe begegnen uns ferner in den Ausgaben des Nürnberger Druckers Peter Wagner, wo sich die schönen Laubwerkgebilde vom üblichen Gehäuse befreien und wirkungsvoll aus dem schwarzen Hintergrunde treten. Von den Nürnberger Druckern verdient auch der gelehrte Mathematiker Johann Regiomontanus genannt zu werden, der als einer der ersten deutschen Meister südlichen Schmuck: mosaikartig verschlungenes Ästewerk auf gekörntem schwarzen Grunde, verwendet hat. Der schönen Initialen Erhard Ratdolts ist bereits an anderer Stelle gedacht worden. Ebenso wurde schon an die Eigentümlichkeit des französischen Initialenschmucks erinnert, wo häufig die Umfassungslinien fehlen, der in Schnörkel aufgelöste Buchstabe gerne in Köpfe, Masken, wundersame Tiergestalten verläuft oder das danebengestellte schmückende Beiwerk unter seinen Schutz zu nehmen scheint. Die schönsten französischen Initialen schmücken das Druckwerk „Mer des histoires“ vom Jahre 1488: sie gehören zugleich zum Allerbesten, was das 15. Jahrhundert an solchem Buchschmuck zu zeigen hat. Der Hauptmittelpunkt für die Entfaltung der Initiale wurde und blieb Venedig, das nicht müde ward, seine Bücher mit einer verschwenderischen Fülle von Zierbuchstaben zu überhäufen. Keine andere Stadt hat einen so überschwenglichen Reichtum, keine einen so bedeutsamen Einfluß auf die Kleinkunst der Buchausstattung der ganzen damaligen Zeit aufzuweisen.

Die Initialen waren allmählich zu einem so festem Bestandteil

der Buchausstattung geworden, daß sich kein Drucker ihnen entziehen konnte. Es mögen noch einige der bedeutendsten Werkstätten aus der Blütezeit, dem 16. Jahrhundert, genannt werden. Das Überwiegen der Ornamentik in Basel gegenüber dem sonstigen Schmucke ist schon an früherer Stelle bemerkt worden. Daß Johann Froben seine Druckwerke, fast ausschließlich wissenschaftliche Werke, so reich mit Zierbuchstaben, mit Schmuck aller Art, übersät hat, zeigt, wie bezwingend diese Ausstattungsweise zum Allgemeingute des humanistischen Buches geworden ist. Nicht anders ist es in Augsburg, Nürnberg, Leipzig, Köln, in allen übrigen Druckerstädten. Herrliche Metallbuchstaben auf gekörntem Schwarzgrunde hat Johann Schöffer in Mainz verwandt. Von den elsässischen Druckern mag vor allem Thomas Anselm erwähnt werden, ein Drucker, der gleich Ratdolt gerne die ausgetretenen Pfade seines Gewerbes verläßt, um nach freiem Ermessen eigene Wege zu gehen. Die prachtvollen Zierbuchstaben seiner Meßbücher der Jahre 1518 bis 1520 gehören zum besten Initialschmuck der deutschen Meister. In die großen, herrlich geschmückten Buchstaben sind die üblichen frommen Darstellungen: der König David, die Heilige Dreifaltigkeit, das Abendmahl, die Auferstehung Christi, die Beschneidung des Jesuskindes, die Steinigung des heiligen Stephans, Maria begegnet ihrer Base Elisabeth, die Kreuzigung, die Geburt Christi, das Pfingstfest, das Opfer Abrahams, meisterhaft hineingefügt; ob italienischer Einfluß von den Initialen Giuntas her stattgefunden hat, muß erst festgestellt werden. Sein schönes, zum ersten Male in der Pliniusausgabe vom Jahre 1518 verwandtes Kinderalphabet ließ der Drucker durch Koburger in Nürnberg herstellen. „Nun hat der Plinius 37 Bücher," schreibt er am 7. Januar 1518, „zu denen ich große Capital (Buchstaben) bedarf, hab ich kein Formenschnider bei mir, darum bitt ich euch, ihr wölt mir ein Alphabeth bei euch reissen und schneiden lassen uff die Art, wie die zween ingeschlossen Buchstaben sind, und mir die in frankfurter Meß schaffen."

So übernimmt das 16. Jahrhundert mit Begeisterung das Erbe der Väter und stattet es womöglich noch reicher und prunkvoller

aus. Bedeutende Künstler, wie Hans Springinklee in Nürnberg, Hans Weiditz und Jörg Breu in Augsburg, Urs Graf und Hans Holbein in Basel, Anton Woensam in Köln widmen ihm ihre besten Kräfte. In Hans Holbein und seinem Formschneider Johann Lützelburger erreicht die Initialenkunst in Zeichnung und Schnitt ihre höchste Blüte, dann folgt im zweiten, im dritten Jahrzehnt die langsame Erschöpfung, der stete Verfall, den auch die Nachblüte der Hochrenaissance und des reich verschnörkelten Frakturbuchstabens, der sich häufig in wahren Irrgärten kunstvoll verschlungener Federzüge ergeht, nicht aufhalten kann.

15. Die Bedeutung der Büchermarken.

Das Drucker- und Verlegerzeichen ist der einzige ältere Buchschmuck, der nicht aus den Handschriften übernommen, sondern selbständige Schöpfung des gedruckten Buches ist. In gewissem Sinne knüpft freilich auch die Büchermarke an die Handschrift, den Namen des Schreibers an, wie er uns am Schlusse zahlreicher Handschriften, verbunden mit dem Ausrufe „Gott sei Dank" oder anderen Sprüchen, wiederkehrt. An seine Stelle tritt im vervielfältigten Buche der Name des Buchdruckers und bald auch das Zeichen der Werkstätte, eine rasch sich einbürgernde Sitte, die vielleicht vom Beruf und Brauch der Steinmetzen, der Papierhersteller, der Goldschmiede herübergenommen ist. Daß die Druckerhausmarke ihren Platz in der Regel am Buch-Ende findet, ist eben jenen Schlußbemerkungen der Handschriften zuzuschreiben.

Das älteste mit voller Herkunft bezeichnete Druckwerk, das Psalterium vom Jahre 1457, ist zugleich mit der frühesten Buchmarke geschmückt, es ist das berühmte Doppelwappen Fusts und Schöffers: zwei an einem Aste hängende Schilde, rechts mit dem Zeichen Fusts, zwei gekreuzten Stäben mit Widerhaken, links mit dem Wappen Schöffers, einem Dreieck mit zwei Doppelhaken und drei Sternen. Die feine Ausführung des leuchtend rot gedruckten



Abb. 30.
Druckerzeichen von Ulrich Zell in Köln, 1494.

Zeichens deutet auf Metallschnitt hin, eine Kunstweise, die zunächst keine Verbreitung fand. Die Pflege der Büchermarke blieb erst dem Holzschnitt und seiner verbesserten Entwicklung vorbehalten.

In der Blütezeit des Holzschnitts wird dann das Druckerzeichen rasch zur festen Sitte, die keine größere Werkstätte vernachlässigen darf. Der Doppelzweck des neuen Zierats ist, das Buch zu schmücken und seine Herkunft bildlich sichtbar zu machen. Wir sehen ja in der Frühzeit des Buchdrucks überall die Meister am Werke, das Unsinnliche, rein Begriffliche, Nüchterne des Buches durch das Bild, die Anschauung, den warmen Ton des Holzschnitts zu überwinden. Das Auge, das durch die farbige Wirkung der mittelalterlichen Handschrift verwöhnt ist, sucht sich Ersatz in der möglichsten Steigerung der Holzschnittsprache, die das vervielfältigte Buch lebensvoller und freundlicher gestalten soll. Die Büchermarke als Eigentumsbezeichnung ist ausdrücklich in einer Pariser Verordnung vom 31. August 1539 bezeugt, wo es heißt, die Buchdrucker und Buchhändler sollen nicht einer des andern Zeichen anwenden, jeder mag seines für sich haben, damit die Käufer leicht unterscheiden können, aus welcher Werkstätte die Bücher stammen und welche Werke in der einen Offizin und nicht anderswo zu haben sind.

Die einfachste Form der Büchermarke ist das Schild mit dem Zeichen oder Namen des Druckers. Häufig wird, vor allem in Köln, das Wappen der Stadt, in der der Drucker tätig ist, zu leihen genommen (Abb. 30). Wieder anderswo treten redende Zeichen mit Anspielungen auf den Namen der Werkstätte auf, so wenn Froschauer Darstellungen mit Fröschen wählt, Gryphius einen Greif führt, Apiarius (Bienewitz) einen Bären baumaufwärts klettern und von Bienen umschwärmt werden läßt. Ganz von selbst ergibt sich die Wahl des Gegenstandes, wenn eine Werkstätte schon eine Geschäftsmarke führte, so wie die Gasthäuser ihre Schilder aushängen. So nehmen die Kölner Verleger Birckmann von ihrem Geschäfte her die „fette Henne“ in ihre Büchermarke auf. In Paris hat sich diese Sitte allgemein eingeführt. Weitaus die ergiebigste Quelle für das freie Spiel der Drucker- und Verlegerzeichen ist das unerschöpfliche

Gebiet der Sinnbilder und der Sagenkunde, denen die verschiedenartigsten Gedanken mit oder ohne Andeutungen auf die Eigenart der Werkstätten oder ihrer Besitzer entnommen werden. Sinnsprüche erklären oder unterstreichen häufig den Bildausdruck. Da wird mit Vorliebe auf den Lohn der Arbeit hingewiesen: Simprecht



Abb. 31.
Druckerzeichen von Konrad Kachelofen in Leipzig, 1497.

Ruff in Augsburg führt den Herkules und Cerberus im Schilde, Johann Faber in Freiburg stellt die Lösung des gordischen Knotens mit dem Schwerthieb dar, Gervinus Calenius zu Köln wählt sich Simson mit dem Löwen. Manche Drucker und Verleger rücken das Glück in den Vordergrund, bilden die Fortuna auf dem Rade oder mit der rollenden Kugel ab. Bei ihrer engen Verbindung mit den Humanisten fiel es den Werkstätten nicht schwer, einen sinnbildlichen Ausdruck für ihre Lebensauffassung zufinden. So ist

in den Büchermarken eine überaus bunte Fülle von Sinnbildern aller Art untergebracht, die nicht näher beschrieben werden kann.

Mit ihrer künstlerischen Gestalt macht die Büchermarke alle Entwicklungen der Buchausstattung vom unbeholfenen Umriß zum reichen, gefälligen Schmucke, zur letzten prunkvollen Blüte in der Zeit der Hochrenaissance mit. Vielen Drucker- und Verlegerzeichen sind hohe künstlerische Werte eigen, die sie der engen Verbindung der Werkstätten mit bedeutenden Zeichnern verdanken. Es können klangvolle Namen wie Urs Graf, Hans Wechtlin, Hans Baldung Grien, Hans Holbein, Jost Amann, Tobias Stimmer darunter geschrieben werden. Durch schöne Büchermarken zeichnen sich vor allem die Baseler Druckwerke aus. Ein Meisterwerk der Kleinkunst ist die Palme Johann Bebels, gleich fein gezeichnet und geschnitten: in den Zweigen des Baumes lastet eine Platte, gegen die sich ein auf dem Rücken liegender Mann stemmt. „Verdruck mich Armen nit!“ liest man darüber (Butsch 51). Am häufigsten kehrt die Marke Johann Frobens in mehreren Spielarten wieder: ein von zwei Händen gehaltener, von zwei Schlangen umwundener Stab, auf dem eine Taube sitzt, die Tugenden der Klugheit und Unschuld bezeichnend. Einen besonderen Reiz erhält der reiche Holzschnitt mit seinem neckischen Kinderspiel und dem landschaftlichen Hintergrund, der den Blick in ferne Berge lockt. Mit einem überaus anmutigen Druckerzeichen erfreuen uns zahlreiche Bücher Christoph Froschauers in Zürich: in eine feine Umrahmung ist eine reiche Landschaft hineingezeichnet, in ihrer Mitte ein Baum, an dem Frösche emporklettern; der Stamm ist von einem Spruchband mit dem Namen des Druckers umschlungen (Butsch 50). Die kräftigsten Büchermarken voll klarer, schöner Linien hat uns der Straßburger Künstler Hans Baldung Grien geschenkt, sie sind für Thomas Anselm in Hagenau und Peter Schöffer den Jüngeren in Straßburg gezeichnet.

Was die Drucker und Verleger mit ihren Büchermarken vor allem bezweckten, eine deutliche Kennzeichnung ihrer Druck- und Verlagswerke, ist den meisten von ihnen in hervorragendem Maße gelungen. Der Bücherkenner weiß auf den ersten Blick, daß das

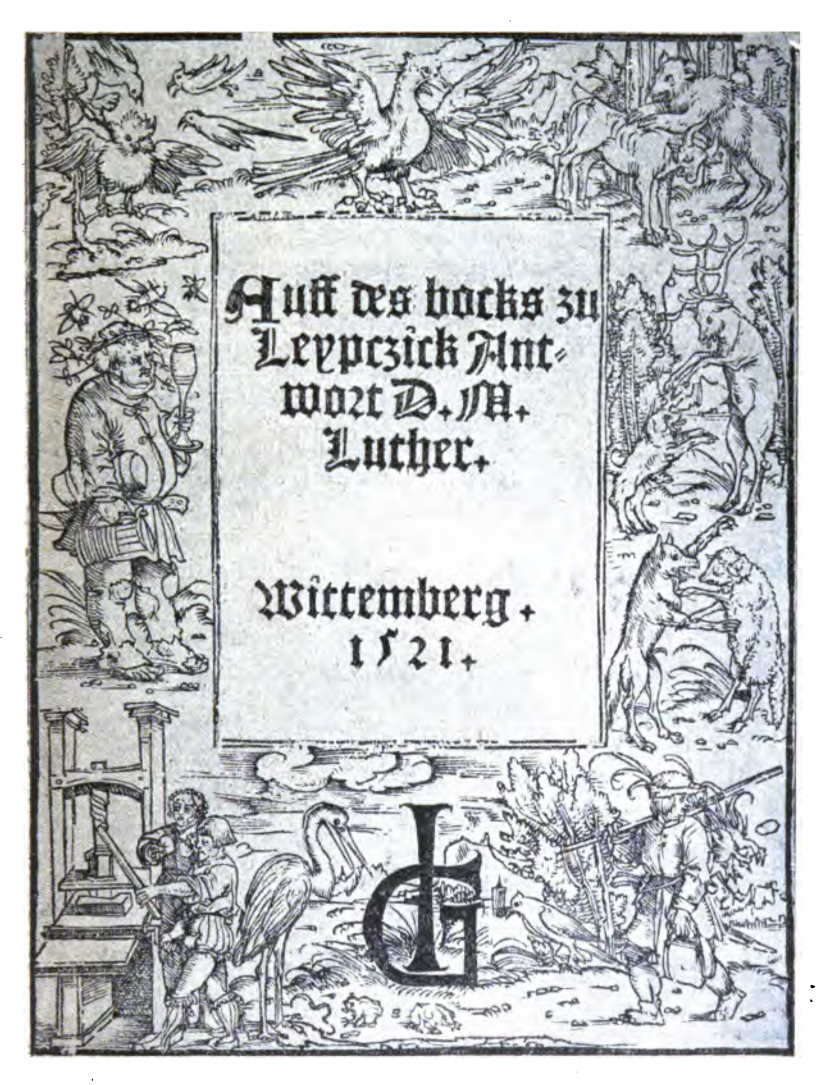


Abb. 32.
Wittenberger Titeleinfassung von Lukas Cranach mit dem Namenszug Johann Grunenbergs, 1521.



Abb. 33. Druckerzeichen Wolf Köpfels von Straßburg, 1525.

berühmte Zeichen mit Delphin und Anker aus der Aldus-Werkstätte stammt, die Lilie von Florenz auf das Giunta-Geschlecht hinweist, das vielbetrachtete Bild mit der Druckerei-Einrichtung die Bücher des Pariser Meisters Josse Bade ziert, der Fruchtbaum mit den herabfallenden Ästen das Sinnbild der Drucker Robert und

Heinrich Estienne darstellt, die „Fama“ den Ruhm Feyerabends und seiner Geschäftsgenossen verkündet, der mathematische Zirkel mit dem Wahlspruch „Labora et constantia“ zum Hause Plantin in Antwerpen gehört, der Adler mit dem Pfeilbündel und dem Spruchband „Concordia res parvae crescunt“ (Einigkeit macht stark) mit Ludwig Elsevier in Leyden verbunden werden muß. So kam der Büchermarke eine Bedeutung zu, wie sie heute dem bunten, kräftigen Umschlag zugedacht ist.

16. Die Einwirkung der Reformation auf das Buch.

Der in die deutsche Geschichte so tief einschneidende Bruch Martin Luthers mit Rom hat auch im Leben des Buches eine ungeheure Umwälzung hervorgerufen. Als der kühne Wittenberger Mönch am 10. Dezember 1520 mit der päpstlichen Bannbulle eine Reihe scholastischer Bücher in das Feuer warf, sprach er damit über den größten Teil der bisherigen theologischen und juristischen Literatur das Todesurteil aus. Es war eine Tat von weitreichenden Wirkungen. Hören wir, wie Luther selbst einige Jahre später über den raschen Umschwung im Bücherleben gedacht hat, als er sich am 26. September 1525 bei der Stadt Nürnberg über den Nachdruck seiner Schriften beschwerte: „Ich weiß auch wohl,“ schreibt er, „daß den Koburgern viel Bücher verliegen, wie andern Druckern mehr. Aber was können wir dazu? Sollten sie drum so an uns sich rächen, die wir mit unsern Büchern ihren Schaden nie gesucht haben, sondern Gott hat's so geschickt, daß diese abgingen und eingerissen sind, wie es sonst mehr geht in andern Kaufshändeln.“

Es sind Folgen verschiedenster Art, die dem Buche aus der Reformation erwachsen sind. Vor allem tritt ein starker Rückgang in der gelehrten Literatur zugunsten der Streitschrift ein. Nicht bloß die Scholastik, auch der Humanismus verliert an Bedeutung; so stark nimmt die kirchliche Bewegung die Geister und Gemüter

gefangen. Es ist in dieser umsturzreichen Zeit als besondere Empfehlung für die Käufer gedacht, wenn es auf manchen Titelblättern heißt: „Für die einfältigen Laien" oder: „Nicht für die Gelehrten." Der Niedergang des wissenschaftlichen Buches hält an, bis Philipp Melanchthon sein festes Gebäude errichtet, das auch die Wissenschaft wieder unter Dach und Fach zu bringen versucht.

Die Flugschrift der Reformation wendet sich an das Volk, an die große Masse; sie muß in deutscher Sprache geschrieben sein. So gewinnt das Deutsche im Buche bedeutend auf Kosten des Lateinischen. Die deutsche Flugschrift beherrscht die Werkstätten der Drucker, beherrscht das Treiben des Marktes. Mit der Erweiterung des Absatzkreises geht ein starker Verfall in der Ausstattung Hand in Hand, eine Erscheinung, die schon vor dem Auftreten Luthers im Gange ist, dann aber durch den Nachdruck rasch beschleunigt wird. Die Hauptwaffe der neuen Bewegung ist die kleine, wenige Blätter zählende Flugschrift, die nur ein paar Pfennige kosten darf, in alle Häuser dringen will. In der Größe wählt sie den Viertelsbogen, in der Ausstattung behält sie den Holzschnitt bei, nur beschränkt sich der Schmuck auf das Titelblatt, gelegentlich wird aber auch das Bild in den Dienst des Kampfes und der Verspottung im Texte gestellt, so im „Papsttum mit seinen Gliedern" (1526), wo die holprigen Verse gegen Rom mit den schönen Darstellungen der geistlichen Trachten von Hans Sebald Beham erläutert sind.

In der typographischen Ausstattung setzt sich die gebrochene Typenform, die Schwabacher, durch; sie wird in ihrer Wittenberger Abart kurz die „Wittenberger" genannt. Ihre ungeheure Verwendung in den zahllosen Reformationsschriften hat zweifellos wirksam zur Erhaltung dieser Typen, zur allmählichen Beschränkung der Antiqua auf die lateinischen Bücher beigetragen.

Die häufige Verschweigung des Druckorts ist ein bezeichnendes Merkmal der Reformationsdrucke. Der Hauptgrund hierfür ist die Furcht vor der wachsamen Obrigkeit, die überall unter dem Drucke des kirchentreuen Kaisers steht oder keine Schürung des leidenschaftlichen Streites dulden will. Häufig nennen sich die Drucker nicht, um den Nachdruck besser betreiben zu können,



Abb. 34.
Luthers Bildnis in Drucken Sigmund Grimms von Augsburg.

der nunmehr in voller Blüte steht. Die Winkeldruckereien schießen wie die Pilze aus dem vorbearbeiteten Boden. Alles kauft und liest die verlockenden Schriften, gibt sie in seiner Umgebung weiter. Immer kecker werden die Titel, immer herausfordernder die Angriffe auf die beharrenden Mächte. Dem lodernden Haß gesellt sich der Übermut und Spott bei. Statt des wirklichen Druckernamens liest man in der einen Schrift: „Gedruckt durch Nikolaus Wolgemuet zu Schnersam am Kochersperg in der Ölmühl", in einer anderen ist „Lumbitsch auf dem Federmark" genannt, wieder anderswo erfahren wir, daß die Drucklegung „zu Salzburg durch den geweihten Krumbschnabel bei der Roßschwemb" erfolgt sei. Gerade das Geheimnisvolle, Rätselhafte verleiht diesen Flugblättern einen besonderen Reiz. Eine Eigenart der Erfurter Reformationsdruckereien ist es, daß sie nicht ihren eigenen Namen, sondern das Haus, wo sie arbeiten, angeben, so heißt es für Wolfgang Stürmer: „zum bunten Löwen in der Arche bei St. Paul", für Matthes Maler: „zum schwarzen Horn vor der Krämerbrücke", für Melchior Sachse: „zum Leoparten bei St. Georg", für Johannes Loersfeld: „zum Färbefaß in der Permentergasse". Wenn einmal der Druckvermerk „Zur Steinburg" lautet, so ist damit nicht, wie man in Bücherverzeichnissen lesen kann, eine Ortsbezeichnung, sondern die Werkstätte des Straßburger Druckers Wolf Köpfel gemeint. Es ist ein seltsamer Zufall, daß die angebliche erste gedruckte Schrift Luthers, der Traktat über das kirchliche Asylrecht (Tractatus de his qui ad ecclesias confugiunt), außer in Oppenheim 1517 auch bei dem Landshuter Buchdrucker und Priester Johann Weißenburger erschienen ist und in der zweiten Auflage von 1520 das Wappen des bayerischen Herzogshauses führt, das bald der erfolgreichste Gegner der neuen Lehre werden sollte. Man hat angenommen, daß Christoph Scheurl, der mit dem Drucker von Nürnberg her bekannt war, die Drucklegung vermittelt habe; wahrscheinlicher ist, daß es sich um eine unterschobene Schrift handelt.

Neben den niederreißenden Schriften gingen die aufbauenden einher, in deren Mittelpunkt die deutsche Bibelübersetzung Luthers steht. In den zahlreichen Ausgaben und Nachdrucken der Ver-



Ein ſermō.
zu wittemberg
geprediget von
D. M. L.
Jn was mittel
allein: die ſelig=
keyt zuerlāgen
ſey.

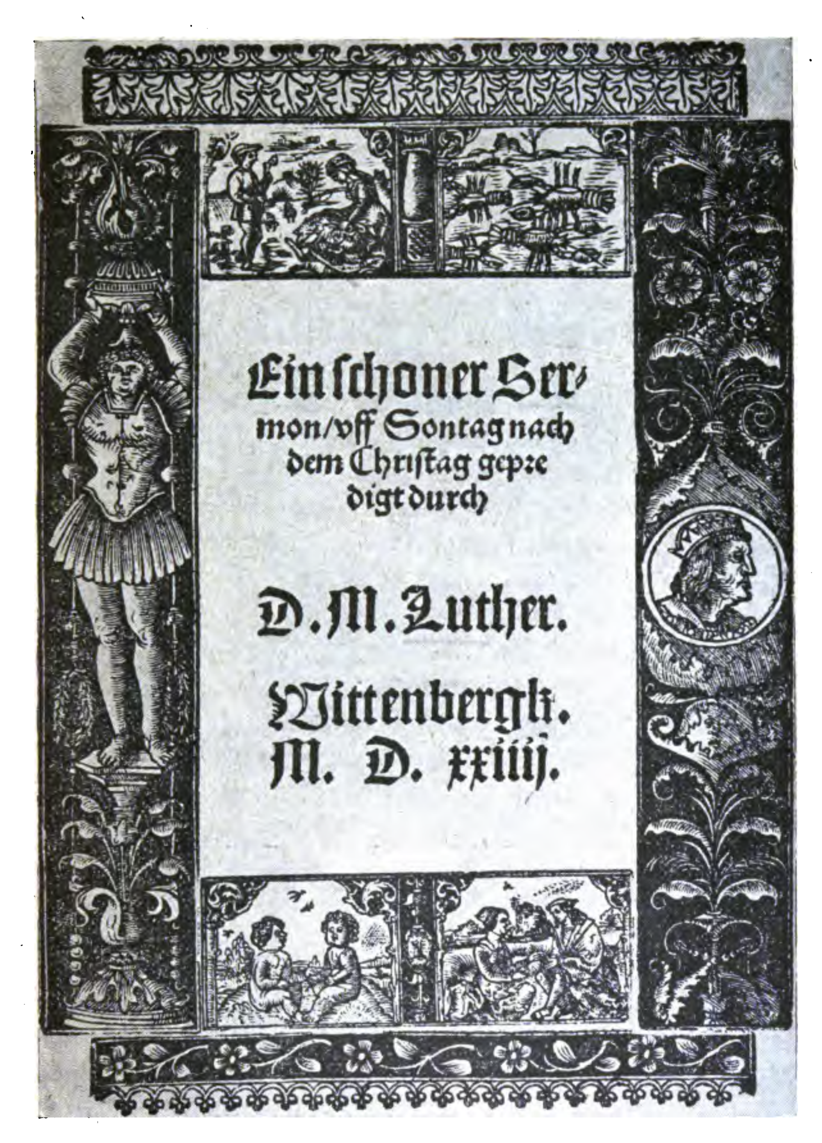
Abb. 35. Luther-Nachdruck von Paul Kohl in Regensburg, 1522.

deutschung Luthers hat der Protestantismus die sonst verschmähte religiöse Bilderwelt gern und erfolgreich gepflegt. Auch das neue evangelische „Seelengärtlein" ist reich mit Holzschnitten ausgeschmückt. Die herrlichen liturgischen Druckdenkmäler der katholischen Zeit haben die Evangelischen durch die Bibel, die Kirchenagende und das Gesangbuch ersetzt.

Mit einem Ruck sah sich Wittenberg zum Mittelpunkt der deutschen Buchherstellung erhoben. Wie Luthers Bibelübersetzung zu einem viel begehrten Volksbuche wurde und damit unwiderstehlich auf die Entwicklung der deutschen Sprache einwirkte, so drang die Druckersprache Wittenbergs in zahlreiche Werkstätten des deutschen Nordens und Südens ein und trug wesentlich zur Befestigung der sächsischen Kanzleisprache bei.

Sowie die Entwicklung der Reformation allgemein die Geister immer mehr in unversöhnliche Feinde spaltete, so trennte sie auch die Druckerstätten in zwei gegensätzliche Lager. Wo die Fürsten und Städte der alten Kirche treublieben, da stellten sich auch die Drucker in den Dienst des angegriffenen Glaubens, wo nicht, gingen sie überall zur neuen Lehre über. Von den bedeutenden Druckorten schlossen sich die meisten der neuen Lehre an, allen voran Basel, Straßburg, Augsburg, Nürnberg. Daneben wucherten zahlreiche kleine Winkeldruckereien, die sich den Unterströmungen der neuen Lehre, den Freigeistern und Wiedertäufern, verschworen. Wo der Kampf der Geister so leidenschaftlich in öffentlichen Schriften ausgefochten ward, sahen sich die Drucker immer wieder, ob sie wollten oder nicht, in den Strudel dieser Zusammenstöße hineingerissen. Als Luther dann gegen die aufständischen Bauern auftrat, als sich die bedrohten Obrigkeiten gegen das Treiben der Wiedertäufer wandten, da war es mit der Blüte der volkstümlichen Flugschrift vorbei, da trat fast ausschließlich der dogmatische Streit der Theologen an ihre Stelle.

Die katholischen Druckereien blieben lange Zeit hinter den protestantischen zurück, nur Köln und Mainz behielten ihre Vorzugsstellung. Mit dem Aufschwung der Gegenreformation, mit der unermüdlichen Tätigkeit der Jesuiten, wurde auch der katholischen



Ein ſchoner Ser-
mon/vff Sontag nach
dem Chriſtag gepre-
digt durch

D. M. Luther.

Wittenbergk.
M. D. xxiiij.

Abb. 36. Titelblatt mit Metallschnitteinfassung aus der Druckerei Schöffers, 1524.

Bücherwelt erhöhte Aufmerksamkeit zuteil. Da blühten in Süddeutschland Ingolstadt, Dillingen, München zu bedeutsamen katholischen Verlagsorten empor, im Norden bewahrte sich Köln die Führung.

17. Martin Luthers deutsche Bibelübersetzung.

Als die Buchdruckerkunst die Vervielfältigung des Buches übernahm, sah sie sich nach dem Gebot der Nachfrage vor die Aufgabe gestellt, vor allem die großen Geisteswerke der vergangenen Jahrhunderte auf den Markt zu bringen, eine ungeheure Aufgabe, die die Kräfte eines ganzen Zeitalters so eindringlich in Anspruch nahm, daß es nur zu ganz wenigen selbständigen Leistungen kommen konnte. Es war dafür eine geistige Bergungsarbeit, wie sie nicht wieder geleistet worden ist. Die alten Klassiker, die lateinische Bibel, die Kirchenväter, die großen und kleinen Lehrer des Mittelalters, der Scholastik gingen in einer Unzahl von Ausgaben aus den Druckereien Westeuropas hervor. Es hängt mit der Nachfrage, schließlich mit dem Wesen des Buches zusammen, daß vor allem erst die gebildete und gelehrte Welt mit den Geistesschätzen der Vorzeit versorgt worden ist. Erst allmählich kam mit dem gesteigerten Lesebedürfnis das Volk an die Reihe. Neben erbaulichen und unterhaltenden Schriften wurde besonders das Buch der Bücher, die Heilige Schrift, zur Lesung dargeboten. Ein Unstern wollte es nun, daß kein Mann erstand, der die heiligen Schriften in ein kräftiges, leserliches Deutsch verwandelt hätte, daß es dem Straßburger Drucker Johann Mentelin überlassen blieb, eine zufällige ältere Handschrift, über welche die deutsche Sprachentwicklung längst hinaus war, um 1466 zum Abdruck zu bringen. Und dieser altertümliche, schwerfällige Text wurde die Grundlage aller folgenden Ausgaben, ein Meister druckte dem anderen nach, zu einem Volksbuch konnte diese mangelhafte Übersetzung nicht werden. Was die holprige Sprache nicht vermochte, die innere Erwärmung des Lesers für den

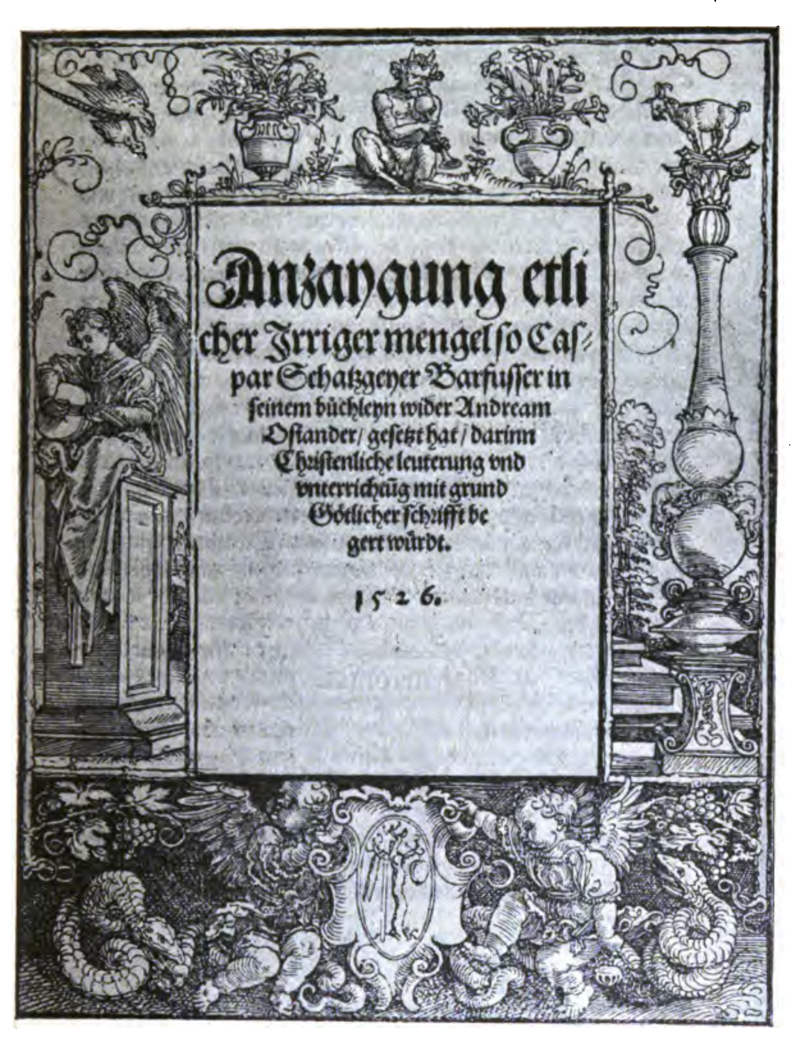
hehren Inhalt, das versuchte allmählich die bildliche Ausstattung zu erzielen. Günther Zainer von Augsburg war es vor allem, der



Abb. 37. Titelholzschnitt zum „Absagbrief des Fürsten dieser Welt wider Martinum Luther", Nürnberg 1524.

in seiner Bibelausgabe von 1473, der vierten deutschen Übersetzung, selbständige Wege ging, die Blätter bezeichnete, gedruckte Überschriften gab und kleine Bilderinitialen einsetzte. Selbst den Text

suchte er zu verbessern, wie er in seiner Schlußschrift verkündet: „Dies durchläuchtigst Werk der ganzen hl. Geschrift, genannt die Bibel, vor allen andern vorgedruckten deutschen Biblen lauterer, klarer und wahrer nach rechtem gemeinem Deutsch dann vor(her) gedrucket, hat hie ein Ende." Und in einer Buchanzeige rühmt er wieder: „Das Buch der deutschen Bibel mit Figuren, mit größtem Fleiß corrigiert und gerecht gemacht, also, daß alle fremden deutschen und unverständlichen Wort, so in der erstgedruckten kleinen Bibel gewesen, ganz ausgetan und nach dem Latein gesetzt und gemacht sind." Man hört hier deutlich die Unzufriedenheit der Leser mit dem Deutsch der früheren Ausgaben heraus. Pflanzmanns Bibeldruck mit seinen kleinen Holzschnitten ist schon erwähnt worden, ebenso die niederdeutsche Kölner Bibel aus dem Ende der siebziger Jahre, die den ersten großen künstlerischen Schritt getan hat, das Wort Gottes mit würdigem Bilderschmuck zu zieren. Zugleich ist hier mit Hilfe „hochgelehrter Verbesserer" ein bedeutsamer Fortschritt in der Textgestaltung erzielt. Auf der Kölner Ausgabe fußt wieder die Nürnberger Anton Kobergers von 1483, die mit den gleichen Holzschnitten geschmückt ist und ähnliche Wege der Sprachverbesserung geht. Sie wird von dem Verleger als die beste gerühmt, „mit hohem und großen Fleiß gegen den lateinischen Text gerechtfertigt, unterschiedlich punctirt, mit Überschriften bei dem meisten Teil der Capitel und Psalm, ihren Inhalt und Ursach anzeigend, und mit schönen Figuren die Histori andeutend". Künstlerisch noch bedeutsamer als die Kölner Bibel ist die Lübecker niedersächsische Übersetzung von 1494: sie war auf dem besten Wege, die Bibel zum schönsten Buche auszugestalten. Albrecht Dürer endlich schuf in seinen unübertroffenen Bildern zur Offenbarung des Heiligen Johannes endgültige Muster für allen späteren Bibelschmuck. Es tobte schon der Kampf um die neue Lehre, als im Jahre 1520 zu Halberstadt die letzte deutsche Bibel vor Luther erschien, als Sprachdenkmal ein hervorragendes Werk, das nur das unverdiente Schicksal hatte, zu spät zu kommen und in kürzester Zeit von Wittenberg aus verdrängt zu werden. Bis zu diesem Zeitpunkte sind 14 hochdeutsche und 5 niederdeutsche Bibeln erschienen.


Anzaygung etli
cher Irriger mengel ſo Caſ-
par Schatzgeyer Barfuſſer in
ſeinem büchleyn wider Andream
Oſiander / geſetzt hat / darinn
Chriſtenliche leuterung vnd
vnterrichtūg mit grund
Götlicher ſchrifft be
gert würdt.

1526.

Abb. 38.
Titelblatt aus der Druckerei Balthasar Müllers von Würzburg, 1526.

Was Luthers Übersetzung dieser Bibelverbreitung gegenüber bedeutet hat, läßt sich schon aus der Ausgabenzahl ersehen: innerhalb der Jahre 1522—1533 kam Luthers Neues Testament allein in 85 Drucken heraus, einschließlich der Einzelteile steigt die Zahl bis zum Tode Luthers auf über 400 Ausgaben, davon hat Wittenberg über 100 Drucke geliefert.

Als Luther die Wartburg verließ, war die Übersetzung des Neuen Testamentes abgeschlossen. Die Buchausgabe erschien im September 1522 unter dem Titel: „Das Newe Testament Deutzsch." Es waren weder Drucker noch Herausgeber genannt. Nur die Ortsbezeichnung „Wittenberg" verkündete der Welt die bedeutungsvolle Herkunft des Buches. Wir wissen, daß der Druck von Melchior Lotther dem jüngeren, der Verlag von den beiden Geschäftsgenossen, dem Maler Lukas Cranach und dem Goldschmied Christian Döring ausgegangen ist. Aus der Werkstätte Cranachs stammt auch der Bilderschmuck des Buches, es sind 21 ganzseitige Erläuterungen zur Offenbarung Johannis, nach den Vorlagen Albrecht Dürers gestaltet. Während im Text jeder Angriff vermieden ist, setzte der kampflustige Zeichner dem Drachen im Kapitel 11 und 16, ebenso der babylonischen Hure im Kapitel 16 eine dreifache Krone, d. h. die päpstliche Tiara, auf; in der nächsten Ausgabe, dem Dezembertestament, ist die Tiara wieder in die einfache Krone Dürers verwandelt. Heute ist das Septembertestament in Wilhelm Scherers Nachbildung und in dem Neudruck des Furcheverlags in Berlin, mit Ehmkeschen Typen gedruckt, erschlossen. Damals war die Auflage von 5000 Abzügen rasch vergriffen, schon im Dezember folgte der Neudruck, der in der Vorrede den Herausgeber, in dem Schlußvermerk den Drucker Melchior Lotther nennt. Über 500 textliche Veränderungen ließen die verbessernde Hand des Übersetzers erkennen. Luther hatte auch eine Karte des Heiligen Landes beigeben wollen, das Unternehmen scheint aber an den Herstellungsschwierigkeiten gescheitert zu sein.

Ist in den beiden Erstausgaben der Bilderschmuck noch gering, so ist in den spätern deutlich eine stärkere Betonung der bildhaften Anschauung zu erkennen. Diese Entwicklung wird eher auf die ge-

schäftlichen Rücksichten der Verleger, als auf Luther zurückzuführen sein: der Werkstätte Lukas Cranachs hat der reißende Abgang der bildgeschmückten Wittenberger Ausgaben beträchtliche Einnahmen gebracht. Während die beiden Erstdrucke noch in einfachem Schmuck ausgegangen waren, trugen alle folgenden ihren Titelschmuck. Die Erstausgabe des Alten Testaments von 1523 ist reich mit Bildern und mit einer Einfassung aus dem Holzschnittvorrat Melchior Lotthers des Älteren bedacht. Die Umrahmung: Christus am Kreuz von neun Engeln umgeben, ist ein beliebter, öfters nachgeschnittener Titelzierat geworden. Für den dritten Teil des Alten Testaments, der auch die Propheten enthalten sollte, wurde ein eigenes Titelblatt entworfen: im oberen Teile weisen Moses und David auf die Kreuzigung Christi hin, die sich im unteren Felde abspielt. Die Beziehung des Alten Testaments zum Neuen als Verheißung und Erfüllung wird auch sonst von den Künstlern mit Vorliebe verwertet.

Die Einfassung mit Christus am Kreuz und den Engeln begegnet uns wieder in verkleinerter Gestalt im ersten Oktavdruck des Neuen Testaments von 1524, der sich vor allem durch seine hübschen Apostelbilder auszeichnet, wo die Abfertigung der Briefe in den reizendsten Formen wiedergegeben ist (Abb. 39). Hier nimmt der Bote den Brief soeben in Empfang, dort tritt er bereits ab, ein anderes Mal sieht man ihn schon in der Ferne seines Weges ziehen. Der Künstler liebt lebhafte Bewegungen, die Hauptgestalten der Apostel stehen nicht im Vordergrund, schreiten vielmehr erst in den Bildkreis hinein, der Beschauer sieht sie förmlich an sich vorüberziehen. Beim Römerbrief tritt eine Frau auf: am Schlusse des Briefes ist in der Tat eine Botin Phebe genannt. Auf einigen Bildern sind die Anfangsbuchstaben G. L. sichtbar, sie weisen nach Wustmanns ansprechender Vermutung auf den Leipziger Maler Georg Lemberger hin. Im gleichen Stil findet sich auch die Handausgabe des Alten Testaments vom selben Jahre geschmückt. Die Gegenstände der Textbilder waren schon größtenteils in den vorlutherischen Bibeln dargestellt worden, neu waren jetzt vor allem die Titeleinfassungen, die in unerschöpflichen Formen die Ausgaben schmückten. Viel-

fach sind darauf die Beziehungen des Titels zum Inhalt des Buches ausgedrückt. In der Psalterausgabe Hans Luffts, des zweiten Wittenberger Bibeldruckers, von 1531 ist auf der Titeleinfassung dem Wappen Luthers das Zeichen Melanchthons, die am Kreuz erhöhte Schlange zur Seite gestellt, ein schönes Sinnbild des treuen Zusammenarbeitens der beiden Freunde. Von den späteren Neudrucken Wittenbergs erweckt unsere Teilnahme vor allem die Gesamtausgabe, die Hans Lufft 1534 gedruckt hat. Der Titel ist einer Pergamentrolle eingefügt, die von einem Balkon herabhängt. Dort sitzt ein bärtiger alter Mann mit Heiligenschein und schreibt; ein Blatt, das über die Brustwehr des Balkons herabhängt, führt die Inschrift: „Gottes Wort bleibt ewig." In den übrigen Teilen der Einfassung tummeln sich geschäftige Engel, die einen tragen Bücher herbei, andere lesen in einem Buche, in den Seitenleisten stehen zwei in voller Kriegsrüstung, jeder mit einer Fahne, auf der einen ist das sächsiche Wappen mit den Kurschwertern, auf der zweiten das sächsische Rautenschild angebracht. Auch dieses Blatt, das wegen seiner Bestimmung für Luthers Gesamtbibel zu den berühmtesten Buchtiteln gehört, ist von den Nachdruckern trotz der sächsischen Abstempelung öfters nachgeschnitten worden. Aus dem Inhalt des Buches ist die Schutzverordnung Kurfürst Johann Friedrichs von Sachsen gegen den Nachdruck, gegeben zu Torgau am Donnerstag nach Petri Kettenfeier 1534, hervorzuheben; als Verleger werden darin die Wittenberger Buchhändler Moritz Goltz, Bartel Vogel und Christoph Schramm genannt. An der Ausschmükkung dieser Gesamtbibel scheint Luther starken Anteil genommen zu haben; Christoph Walther, der Korrektor Luffts, berichtet einmal ausdrücklich, Luther habe „die Figuren zum Teil selber angegeben, wie man sie hat sollen reissen." An Stelle der älteren Darstellungen sind überall neue, im ganzen 117 Bilder, getreten, die zum Teil auf die früheren zurückgehen, zum Teil auch eine Erweiterung der Gegenstände bringen. Die Holzstöcke sind später nach Prag gewandert, wo sie 1549 in einer tschechischen Bibel abgedruckt wurden; ein Teil der Stöcke wird noch heute in der Krakauer Universitätsbibliothek aufbewahrt. Paul Pietsch, der



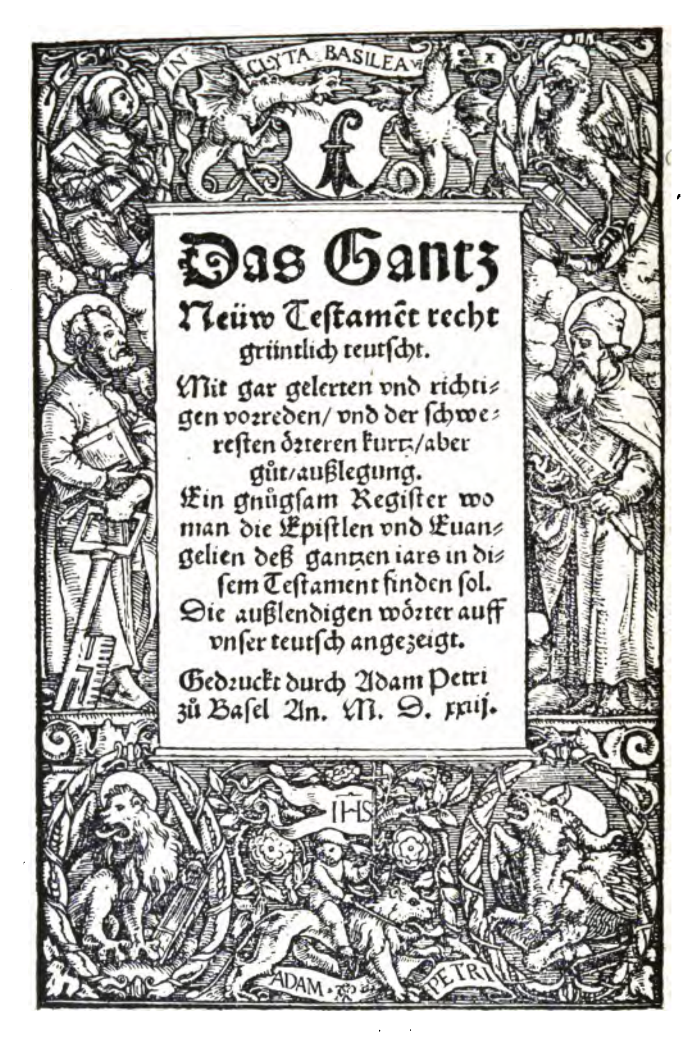
Abb. 39.
Aus Luthers „Neuem Testament". Wittenberg, Melch. Lotther 1524.

gewissenhafte Beschreiber der Lutherbibel, hat von dieser ersten Gesamtausgabe noch 30 Abzüge festgestellt; eine Zeitlang hat man von ihrem Dasein kaum mehr gewußt. Das bekannte Druckerzeichen Luffts, ein von zwei Händen gehaltenes, von zwei Schlangen umwundenes Schwert mit einem Herzen auf der Spitze, begegnet uns zum ersten Male im „Neuen Testament“ von 1540. Im folgenden Jahre ließen die Kurfürsten zu Sachsen und Brandenburg, ebenso die Fürsten von Anhalt von der neuen Ausgabe der Bibel etliche Abzüge auf Pergament drucken. Für sie wurden eigene Titelblätter mit den entsprechenden Wappen hergestellt, dann aber auch auf Papierexemplaren abgedruckt. Die Ausgabe hatte schon wegen ihrer Größe als Prachtdruck zu gelten, sie war außerdem mit dem Brustbild des Kurfürsten Johann Friedrich von Lukas Cranach geschmückt. Es gibt mehrere Abzüge, die von den Wittenberger Reformatoren, vor allem von Luther, mit Stammbuchsprüchen ausgestattet worden sind. Auch textlich nimmt dieser Druck von 1541 eine Vorzugsstellung ein: er ist, wie es im Titel heißt, „aufs neu zugerichtet“ und hat in der Tat viele Verbesserungen aufzuweisen. In den Ausgaben von 1543, 1544, 1545 und 1546 sind ebenfalls noch Änderungen wahrzunehmen, die von Luther stammen, obwohl der Reformator schon 1541 erklärt hatte: „Ich gedenke nicht lange zu leben, daß ich die Bibel noch einmal durchlaufen könnte. Und ob ich auch solange leben müßte, bin ich doch nunmehr zu schwach zu solcher Arbeit.“ Er hat von seinem Lebenswerke bis zu seinem letzten Atemzuge doch nicht lassen können. Die treuen Freunde hatten ihn dabei wirksam unterstützt. Oft sind sie vor dem Abendessen in der Wohnung Luthers beisammen gesessen, der Meister selbst mit seiner deutschen und einer lateinischen Übersetzung, Melanchthon mit dem griechischen, Cruciger mit dem hebräischen und chaldäischen, Bugenhagen mit dem lateinischen Text. Über solche Vorarbeiten zur ersten vollständigen Bibelübersetzung berichtet Johann Stols: „Anno domini 1534 am 24. Januar haben gedachte Herren von neuem die ganze Bibel durchaus vorgenommen zu korrigieren, dieselbe an vielen Orten deutlicher und klarer ins Deutsche gebracht, denn zuvor. Sonderlich aber haben sie viele

Mühe gehabt mit den Propheten, sie in deutsche Sprache recht zu bringen. Jesus Sirach hat sie sonderlich viel Mühe gekostet, daß er klares, gutes Deutsch redete."

Daß die Bibelübersetzung Luthers zu dessen Lebzeiten so rasch zum Volksbuche bei den Protestanten werden konnte, daran hatten außer der unvergleichlichen Sprachgestaltung und dem ungeheuren persönlichen Glaubensbedürfnis jener Zeit die rührigen Nachdrucker ihren besonderen Anteil. Auch sie verdienen deshalb ein kurzes berichtendes Wort. Am stärksten treten Adam Petri in Basel, Silvan Otmar in Augsburg, Johann Knoblouch in Straßburg hervor, man meint, die drei allein hätten mit ihren zahlreichen Ausgaben ganz Süddeutschland versorgen können. Adam Petri gab seinen ersten Nachdruck ohne Luthers Namen bereits im Dezember 1522 heraus und stattete ihn mit der hübschen Titeleinfassung Holbeins aus, die den Beschauer vor allem mit ihren kräftigen Apostelgestalten Petrus und Paulus anzieht. Sie ist auch in einer reizenden Verkleinerung erschienen (Abb. 40). Der Übersetzung Luthers scheint sich die Schweiz aus sprachlichen Gründen zunächst ablehnend verhalten zu haben, wenigstens hat Petri die Auflage im März 1523 und noch im Februar 1525 mit neuen Titelblättern und veränderten Jahreszahlen versehen, während der Schlußvermerk mit dem Jahr 1522 stehenblieb. Um Luthers Sprache im Süden verständlicher zu machen, gaben die erfindungsreichen Drucker und Buchführer Perikopenregister mit Erklärungen fremdklingender Worte heraus. Adam Petri in Basel, Georg Erlinger in Bamberg, Silvan Otmar in Augsburg, Wolf Köpfel in Straßburg und andere waren die ersten, die sich mit solcher Beigabe behalfen: zahlreiche Abzüge der Wittenberger Ausgaben und ihrer Nachdrucke finden sich noch heute mit solchen Registern verbunden; „dieweil ich gemerkt hab", heißt es bei Petri, „daß nit jedermann verstehn mag etliche Wörter in dem jetzt gründlich verdeutschen Neuen Testament, hab ich dieselbigen Wörter auf ein gemein Deutsch in dies nachfolgend Register geordnet."

So sehr sich Luther einerseits freuen konnte, daß die Nachdrucker an den verschiedensten Orten für die weiteste Verbreitung seiner


IN CLYTA BASILEA

Das Gantz
Neüw Testamẽt recht
gründtlich teutscht.
Mit gar gelerten vnd richti-
gen vorreden/ vnd der schwe-
resten örteren kurtz/aber
gůt/außlegung.
Ein gnůgsam Register wo
man die Epistlen vnd Euan-
gelien deß gantzen iars in di-
sem Testament finden sol.
Die außlendigen wörter auff
vnser teutsch angezeigt.
Gedruckt durch Adam Petri
zů Basel An. M. D. xxiij.

IHS
ADAM PETRI

Abb. 40. Titel zu Luthers „Neuem Testament“.
Basel, Adam Petri 1523.

Übersetzung sorgten, so wenig waren die Wittenberger Verleger mit dieser starken Beeinträchtigung ihres Absatzes einverstanden. Als 1524 der zweite Teil des Alten Testaments erschien, wurde er von

CLXXII Euangelion S. Lucas.





A S Jtemal sichs vil vnderwunden haben zů stellen die rede von den geschichtẽ/ so vnder vns ergangẽ sind/ wie vns das gebẽ habẽ/ die von anfang selbsichtige vnd diener des worts

Abb. 41. Textseite aus Luthers „Neuem Testament“. Basel, Adam Petri 1523.

einer Schutzmarke, dem Lamm mit der Kreuzesfahne und dem bekannten Rundbild mit der Rose Luthers und einem Herzen mit Kreuz begleitet. „Dies Zeichen“, heißt es darunter, „sei Zeuge, daß solche Bücher durch meine Hand gangen sind, denn des falschen

Druckens und Bücherverderbens fleissigen sich jetzt viel. Gedruckt zu Wittenberg.“ Dem rührigen Nachdruck konnte freilich auch dieses Schutzmittel nicht wehren. Es wurden allenthalben nicht bloß die Wittenberger Ausgaben nachgedruckt, sondern auch ihre Bilder nachgeschnitten. Der Wittenberger Bilderschmuck hat so auf Jahrzehnte hinaus auch das Aussehen des Bibelnachdrucks bestimmt. Das schloß nicht aus, daß die Nachbildungen oft besser ausfielen als ihre Vorlagen. Namentlich überragten die Arbeiten Holbeins, Burgkmaiers und Schäufelins in den Baseler und Augsburger Drucken erheblich die Wittenberger Bilder.

Luther suchte zuletzt in einer besonderen Warnung sein Werk vor unbefugtem und schlechtem Nachdruck zu schützen: „Nachdem uns“, heißt es darin, „allhie zu Wittenberg der barmherzige Gott seine unaussprechliche Gnade gegeben hat, daß wir sein heiliges Wort und die heilige Biblia hell und lauter in die deutsche Sprache bracht haben, daran wir, wie das ein jeglicher Vernunftiger wohl denken kan, treffliche große Arbeit, doch alles durch Gottes Gnaden, gethan, so fähret der Geiz zu und thut unsern Buchdruckern diese Schalkheit und Büberei, daß andere flugs balde hernach drucken und also der unsern Arbeit und Unkost berauben zu ihrem Gewinn, welches eine rechte große öffentliche Räuberei ist, die Gott auch wohl strafen wird und keinem ehrlichen christlichen Menschen wohl anstehet. Wiewol meinethalben daran nicht gelegen, denn ich habs umbsonst empfangen, umbsonst habe ichs gegeben und begehre auch dafür nichts, Christus mein Herr hat mirs viel hunderttausentfeltig vergolten, aber das muß ich klagen über den Geiz, daß die geizigen Wenste und räuberischen Nachdrucker mit unser Arbeit untreulich umbgehen. Denn weil sie allein ihren Geiz suchen, fragen sie wenig darnach, wie recht oder falsch sie es hienach drucken, und ist mir oft widerfahren, daß ich der Nachdrucker Druck gelesen also verfälschet gefunden, daß ich meine eigene Arbeit an vielen Orten nicht gekennet, aufs neue habe müssen bessern. Sie machens hin rips raps, es gilt Gelt, so doch, wo sie anders rechte Drucker wären, wohl wissen und erfahren sollten haben, daß kein Fleiß genugsam sein kann in solcher Arbeit als die Druckerei ist; dess wird mir Zeugnis

geben, wer jemals versucht hat, was Fleißes hie zu gehöret. Derhalben, ob jemand diese unser neue gebesserte Biblia für sich selbs oder auf eine Librarei begehrt zu haben, der sei von mir hiemit treulich gewarnet, daß er zusehe, was und wo er kaufe und sich annehme umb diesen Druck, der von den Unsern corrigirt wird und hie ausgehet."

Einer der würdevollsten Nachdrucke der früheren Zeit ist: „Das Buch des Neuen Testaments deutsch mit schönen Figuren", 1524 von Hans Schönsperger in Augsburg herausgegeben. Daß hier noch die große Überlieferung aus den Tagen Kaiser Maximilians nachgewirkt hat, bekunden schon die Teuerdanktypen, mit denen das Werk hergestellt ist, bekunden auch die schönen Holzschnitte Hans Schäufelins, mit denen Titel und Text geschmückt sind.

Nicht minder prächtig wollte Friedrich Peypus seine Bibelausgabe von 1524 ausrüsten, er suchte, wohl im Auftrage des Koberger-Hauses, den ganzen passenden Holzschnittvorrat Nürnbergs zusammen und fügte die schönen Bilder der Künstler Hans Springinklee, Erhard Schön und Albrecht Dürer aus älteren Büchern in das neue Druckwerk ein. Um das herrliche Kreuzigungsbild Dürers aus dem Eichstädter Missale von 1517 aufnehmen zu können, mußte der Drucker ein besonders großes Format gleich jenem Meßbuch wählen. Daß dieser Nürnberger Druck als Prachtausgabe gedacht war, ersieht man auch daraus, daß es davon mehrere Pergamentabzüge gibt, die wohl auf feste Bestellung erfolgt sind.

Ein anderer Nürnberger Drucker, Hans Hergot, leitete mehrere seiner Oktavausgaben mit dem Bilde eines schreibenden Mönches im Strahlenglanz und überschwebt vom Heiligen Geiste ein: offenbar will damit Luther als Bibelübersetzer dargestellt sein, als Vorlage scheint die Zeichnung Daniel Hopfers gedient zu haben (Abb. 42). Seinen Testamentdruck von 1526 hat Hergot mit 438 Bildchen überschüttet, meist Erläuterungen zu den Evangelien und zur Apostelgeschichte. Die Herstellung geschah für Michael Kuder in Wiesensteig bei Ulm, der für 700 Abzüge $90^1/_2$ Gulden zu zahlen hatte.

Ist auf dem Titelblatt der verschiedenen Bibelausgaben meist die Beziehung zum Inhalte hergestellt, so fehlt doch auch der welt-

liche Schmuck nicht, wo nur eine Verzierung bezweckt, die Bestimmung des Buches gar nicht weiter bedacht ist, so wenn Johann Knoblouch von Straßburg in seinem „Alten Testament" von 1524 auf dem Titelblatt balgende Kinder, Narren und ein Männer verfolgendes Ungetüm darstellt, oder wenn Christoph Froschauers „Neues Testament" vom gleichen Jahr in dem unteren Einfassungsteil Christus mit seinen Jüngern abgebildet hat, wie er seine Hände hilfreich den Kranken und Armen entgegenstreckt, oben aber Nymphe und Satyr zum Schmuck verwendet. In der Ausgabe Johann Hagers von Zürich aus dem Jahre 1524 tritt dem Beschauer oben das Gesicht Ezechiels von der Auferstehung der Toten, unten eine Darstellung nach Lucians zehntem Totengespräch entgegen.

Das Neue Testament des Marburger Druckers Franziscus Rhode vom Jahre 1529 kündet schon durch das hessische Wappen auf dem Titelblatt seine besondere Aufgabe an. Dem Text geht eine Verordnung Philipps von Hessen voran, worin die Obrigkeiten aufgefordert werden, die Ausgabe für jede Kirche zu kaufen, zu binden und so zu verwahren, daß sie jedermann lesen könne. „Nachdem wir bedacht," heißt es in dem Ausschreiben, „daß zu einer jeden Pfarrkirche, da das Volk zusammenkommt, ein Neu Testament in grober Letter zu sein fast not, nützlich und gut sein sollt, damit ein jeder Pfarrer daraus zu singen und lesen, desgleichen ein jeglicher armer, der insonderheit für sich selbst eins zu kaufen nicht geschickt, je zu zeiten des Wort Gottes selbst, so es von nöten wäre, zu berichten hat, solichs bei der Hand haben möcht, so haben wir bei unserem Drucker zu Marburg verfüget, daß er solich Neu Testament in guter grober Letter ganz rein ohn allen Zusatz in geziemlichem Werte, wie es dann taxiert worden ist, geben soll." Der Anweisung entsprechend hat der Drucker die Ausgabe in der Tat mit einer großen, der Teuerdanktype ähnlichen Schrift hergestellt.

Von den späteren Nachdruckern wären vor allem noch Christian Egenolph in Frankfurt und Wendel Richel von Straßburg zu nennen, die ihren Ausgaben bilderreiche Einfassungen und selbständigen Bilderschmuck eingefügt haben.

In den Bibelausgaben sind mit Ausnahme des ersten September-

Das new Testament Deütsch.



Abb. 42. Titel zu Luthers „Neuem Testament“.
Nürnberg, Hans Hergot 1525.

testaments Angriffe auf die kirchlichen Gegner zunächst vermieden; nur Heinrich Steiner hat in seiner Prophetenausgabe vom 17. Mai 1532 eine Initiale mit einem Wolf im Klostergewand gebraucht, der herumstehenden Gänsen aus einem Buche vorliest;

der Gegenstand ist in den Flugschriften der ersten Reformationsjahre häufig zur Verspottung des Gegners herangezogen worden. Erst im Jahre 1541 haben die Wittenberger ihre neue Ausgabe mit einer Einfassung geschmückt, die einen scharfen Ausfall auf das Papsttum und die alte Kirche bedeutet, indem auf einem Nebenbilde dargestellt ist, wie ein fast nackter Mann, es ist der papstgläubige Mensch gemeint, vom Tod und vom Teufel, der den Kardinalshut trägt, in die Hölle gejagt wird, wo schon Papst und Mönch mit ihrem Anhang brennen, während der Evangeliumsgläubige durch Christus gerettet wird.

Da Luther mit der Übersetzung der ganzen Bibel erst nach und nach zu Ende kam, die Buchdrucker aber den Nachfragen gemäß den vollständigen Text verlangten, kamen verschiedene Ergänzungen zustande, die den fertigen Stücken Luthers angefügt wurden. Aus den Kreisen der Wiedertäufer, die vor allem für die leidenschaftlich zürnende Sprache der Propheten schwärmten, gingen 1527 „Alle Propheten nach hebräischer Sprache verdeutscht" hervor: die Urheber der hervorragenden Übersetzung waren Ludwig Hätzer und Hans Denck, der Spruch „Gott erlös die Gefangenen", kennzeichnet die zahlreichen Wormser und Augsburger Ausgaben des viel begehrten Textes. Zwei Jahre darauf veröffentlichten die Züricher Prediger mit Zwingli an der Spitze die Propheten und Apokryphen. So konnte im gleichen Jahre 1529 zu Worms bei Peter Schöffer die erste deutsche Gesamtbibel mit dem Titel „Biblia, beider: alten und neuen Testaments" erscheinen: „seitmal," heißt es auf dem Titelblatt, „der allmächtig Gott durch seine Güte verliehen hat, daß alle Bücher beider, alten und neuen Testaments, ins Deutsch verdolmetschet worden sind, ist für nützlich angesehen, solche alle, ganzer Christenheit zu gut, mit gemein deutscher Sprach in ein Buch, wie dann hieneben ihre Namen und an welchem Ort die gefunden, verzeichnet sind, zu drucken." Nach ihrer Zusammensetzung wird diese bedeutungsvolle Ausgabe die erste „kombinierte", nach ihrer Herkunft die „Wiedertäuferbibel" genannt.

Während die Mehrzahl der Bibelausgaben in unhandlicher Größe erschien, versuchten einzelne Drucker den umfangreichen Text durch

möglichst kleinen Druck zu kleinem Format zusammenzupressen. Daß solche Ausgaben sehr begehrt gewesen sind, lehrt das Vorwort, das Christoph Froschauer seiner in kleiner Mischantiqua gedruckten kombinierten Gesamtbibel von 1530 vorgesetzt hat.

„Christophorus Froschower," heißt es da, „Drucker dieses Buchs wünscht dem christlichen Leser Gnad und Fried von Gott dem Allmächtigen durch Christum Jesum. Dieweil wir vormals die ganz verdeutschten Bibeln erstlich groß, nämlich bogiger Form, andermals aber mit ganz kleinen Buchstaben und Format haben gedruckt, christlicher Leser, in welchen zu gesetzet etliche Vorrede auch Glossen oder der schwersten Wörtlinen Unterrichtungen, und aber dieselbigen Bibeln nit in einem Teil zusammen, sondern in zwei, drei oder mehr habend mögen gebunden werden, sind wir weiter von etlichen gutherzigen Christen bittlich angelangt, daß wir alle Bibeln, Alten und Neuen Testaments, doch ein Mal dermaß richten, daß mans in einem Teil zusammen möge binden, welchen wir gewillfahret und, nachdem wirs haben laßen wieder belesen und castigieren, den bloßen und lauteren Text hindan gesetzt alle Vorrede und Glossen, so vormals dabei warend, in diese Form wie du siehst, gestellet, daran weder Kosten noch Arbeit gesparet, damit es desto füglicher zusammen gebunden und als ein tägliches Handbüchlein zur Predigt oder auch über Feld kommlich und leichtlich getragen möge werden. Welchen unsern Fleiß, begehren wir, wollest ermessen und zum Besten dir lassen gefallen!"

Als Luther am 18. Februar 1546 aus dem Leben schied, hatte sich seine Bibelübersetzung volles Bürgerrecht in den deutschen Landen errungen, ja war die Grundfeste des deutschen Protestantismus geworden. Von den späteren, immer wieder neu gedruckten Ausgaben mag noch die Frankfurter von 1560 Erwähnung finden, weil sie bezeugt, wie eifersüchtig Wittenberg über die Führung im Bibeldruck gewacht hat. Am 17. Juni 1559 nahmen die Geschäftsgenossen Sigismund Feyerabends, die verschwägerten Drucker David Zöpfel und Johann Rasch, vom Heiligen Geist-Spital in Frankfurt 990 Gulden auf ihre beiden Häuser auf, „damit sie ihr fürgenommen Werk, den Abdruck der großen deutschen Bibel, desto

besser verrichten möchten". Die hier angedeutete Bibel ist im folgenden Jahre mit den Bildnissen der pfälzischen Kurfürsten Ottheinrich und Friedrich III. in bis dahin unerhörter Pracht erschienen. Luther selbst müßte, so rühmten die Herausgeber in der Vorrede, wäre er noch am Leben, an solcher Arbeit ein sonderlichs Wohlgefallen haben. Die Wittenberger Verleger waren freilich weniger darüber erbaut. In einer eigenen Flugschrift: „Bericht vom Unterschied der Biblien" wandte sich 1563 Christoph Walther, der Korrektor der Lufftschen Druckerei, gegen das Frankfurter Unternehmen: „Die Figuren in der Nachdrucker Biblien sind ganz klein," wettert er, „und was den Text belanget, fast unkenntlich. Um die Figuren aber herumb haben sie viel Narrenwerk, Puppenwerk und Teufelswerk lassen malen. Denn sie haben etliche Leisten um die Figuren lassen machen, weil die Figuren so klein sind, darauf stehet so närrische Fantasei von teuflischen Angesichten, Uhu und andern unflätigen gräßlichen Angesichten und Monstris. Und haben solche Leisten umb die Figuren geschlossen und gesetzt, welche viel besser in dem Marcolfo denn in der Biblia neben Gottes Wort stehen sollten." Dieser Vorwurf war gegen die Holzschnitte und Leisten gerichtet, die Virgil Solis über die ganze Bibel hin verstreut hatte. Der Künstler war durch die Schule der französischen Meister gegangen und hatte den ganzen weltlichen Prunk seiner Vorbilder in die Darstellungen und Schmuckleisten der Frankfurter Bibel gelegt. Dieses Schaugepränge brachten die Verleger in eine Sonderausgabe „Biblische Figuren" und verkauften sie an die minderbemittelten Liebhaber. „Dem kunstreichen und berühmten Meister, Virgil Solis," liest man in der Vorrede, „und auch der löblichen Kunst selbst zu Ehren haben wir diese Figuren neben der Bibel in ein besonder Buch zusammen drucken wollen, bei welchem jedermann ein Zeugnis haben möchte seiner trefflichen Kunst und seines christlichen Gemüts, darnach auch darumb, daß Maler, Goldschmide und andere Liebhaber dieser Kunst, so aber die Bibel zu kaufen nicht alle vermögen, doch derhalben nicht müßten dieser seiner Arbeit beraubt sein, zuletzt auch um der einfältigen Christen willen, so die Schrift nicht lesen können und dennoch Lust und

Lieb darzu haben, denen werden diese Figuren ohne Zweifel auch desto lieblicher und tröstlicher gleich als eine Laienbibel sein." Da hatte Walther schon Recht, wenn er der Ausgabe vorwarf, daß dieser Buchschmuck zu allem eher als zur inneren Sammlung paßte. Und der Verleger sah selbst den Mißgriff ein. Seine zweite Ausgabe von 1564 stattete er mit einer neuen Bilderfolge Jost Ammans aus. „Damit aber", schrieb er dazu, „der christliche Leser denselben unsern angewandten Fleiß in jetziger Frankfurter Bibel erkenne, so haben wir erstlich, so viel die Figuren belangt, die alten mit den Leisten, dieweil sie vielen mißfallen, hinweg gethan und an derselben statt ganz neue, schöne, künstliche zurichten lassen." Walther machte den Frankfurter Verlegern ferner zum Vorwurf, daß sie alles aufs Äußerliche zurichteten, die Abzüge in Samt und Seide binden, mit Gold und Silber beschlagen ließen und sie Fürsten und Herren verehrten. Die Münchener Staatsbibliothek besitzt die Frankfurter Bibel in dem Abzuge, der einst dem württembergischen Herzogspaar Christoph und Maria Anna gehört hat, prächtig gebunden und ausgemalt ist und die farbigen Wappen des Fürstenpaares enthält. Wir haben wohl eines der Widmungsexemplare vor uns, die der Wittenberger Korrektor bei seinem Ausfall im Auge hat. Das schöne Stück hat einst der bayerische Kurfürst Maximilian I. mit der Bibliothek von Tübingen als Schadenersatz für die Plünderungen der Schweden in Bayern nach München entführt.

Wie die Bibel die ganze Sprache jener Zeit mit ihrem Wortschatz durchdrungen hat, so hat sie auch die Bücher mit ihrem Bilderschmuck erfüllt. In der Vorrede zum „Passionale" von 1530 sagt Luther: „Was solls schaden, ob jemand alle fürnemliche Geschichte der ganzen Biblia also ließe nacheinander malen in ein Büchlein, das ein solch Büchlein eine Laienbibel wäre und hieße? Fürwahr, man kann dem gemeinen Mann das Wort und Werk Gottes nicht zu viel oder zu oft fürhalten." Am frühesten scheint Wendel Richel diesem Rate gefolgt zu sein, indem er im Jahre 1540 eine „Laienbibel" mit 181 Bildern herausgab, die auch Malern und Bildwirkern als Vorlage dienen sollte. Auf die zahlreichen Bilder-

werke dieser Art, die „biblischen Figuren“ von Hans Holbein, Hans Sebald Beham, Jost Amman, Tobias Stimmer kann nur kurz hingewiesen werden.

18. Die Nachblüte der Buchkunst im 16. Jahrhundert.

Wäre das Buch nur vervielfältigte Schrift, so würde sein Äußeres völlig im Inhalte, in der Wiedergabe des Textes aufgehen können. Wir würden im Gedruckten nur eine nebensächliche Erscheinung des Wortes sehen, die Form der Wiedergabe nicht weiter beachten, so wie wir heute die Zeitung lesen, ohne ihr äußeres Kleid besonders ins Auge zu fassen. Von jeher hat man aber an die äußere Erscheinungsform des Buches höhere Anforderungen gestellt. Das hat seinen Grund im Schönheitssinn, der alles, auch die täglichen Gebrauchsgegenstände, schmuck zu gestalten sucht. Kein Wunder, daß das Buch, das geistigste Bedarfsstück des menschlichen Haushalts, allzeit eine besonders liebevolle Pflege gefunden hat. Schon die herrliche Handschriftenwelt des Mittelalters ist uns ein beredter Zeuge dafür.

Auf der Grundlage des reich entwickelten Handschriftenwesens konnte denn auch das gedruckte Buch, dank dem hervorragenden Schönheitsempfinden der ersten Drucker, sogleich im besten Sonntagskleid vor die Augen der überraschten Mitwelt treten. Das künstlerisch abgemessene Buch beherrscht in der Frühzeit der Druckkunst unbedingt das Feld, das nüchterne, im Äußeren vernachlässigte Gebrauchsbuch tritt in den Hintergrund. Diese Entwicklung wird durch den Wettbewerb mit der handschriftlichen Buchkunst hervorgerufen und durch die enge Verbindung des Holzschnittes mit dem Buche in hervorragendem Maße gefördert. Die Buchherstellung wird als Buchkunst gepflegt, an der sich Schriftsteller und Künstler, Drucker und Verleger mit gleichem Eifer beteiligen. All das ist wieder nur der Niederschlag des gewaltigen

Aufstieges im Bürgertum, der ungeheuer erhöhten Lebensbejahung und Lebensverfeinerung, des Schwelgens in Schönheit und Sinnenbetätigung. Eine allumfassende Geschichte der Gesellschaftsausprägung jener Zeit müßte dem Buche und seiner Form eine eingehende Betrachtung widmen.

Es ist ein Gesetz aller menschlichen Leistung, daß der gesteigerten Blütezeit einer Entwicklung immer Erschöpfung und Verfall auf dem Fuße folgen. Das ist der ewige Kreislauf allen Geschehens. Das Buch mag durch das schmückende Beiwerk noch so wirksam belebt werden, es ist doch vor allem der Tummelplatz der Typen. Wird das Beiwerk zur Hauptsache, so tritt schon der Niedergang der Buchausstattung ein. Denn echte Buchkunst ist künstlerische Gestaltung des ganzen Buches, die alles und jedes am Buche, das Papier, die Typen, die Verzierungen, das Bild, mit gleicher Sorgfalt umfassen und zu einheitlicher Wirkung verschmelzen muß. Schon im Anfang des 16. Jahrhunderts macht sich vor allem in den italienischen Büchern jene wahllose Schmucküberladung breit, die sich in der Anbringung von Bild und Bildchen, von Initialen und Zierleisten nicht genug tun kann. Eine so verschwenderische Massenherstellung von Schmuckformen hat immer eine Verflachung des künstlerischen Zieles zur Folge. Die hohe Buchkunst wird handwerksmäßiges Massenerzeugnis, das sich mit äußeren Wirkungen begnügt. Das schöne Buch sinkt zum Bilderbuche herab, das nun ein Gegenstand der Schaulust wird. Der gegenseitige Wettbewerb der Drucker wie auch die allmähliche Teilung des Buchgewerbes in die getrennte Mitarbeit von Druckern, Künstlern und Verlegern befördern nur den Riß, den die einheitliche Gesamtwirkung mehr und mehr erleidet. So tragen die verschiedensten Dinge zur raschen Abwärtsbewegung der Buchkunst bei.

Dazu kommt noch ein anderes. In demselben Maße, in dem der Büchervertrieb in die Breite ging, mußte das künstlerisch gestaltete Buch mehr und mehr dem handwerksmäßig hergestellten Gebrauchsbuche weichen. Das trat besonders ein, als die Buchdruckerkunst seit dem Einwirken Luthers vor allem dem Volke dienen wollte. Diese Entwicklung war nicht aufzuhalten. Mit der Zeit war der

Bedarf an wissenschaftlichen Werken gedeckt. Das Buchgewerbe mußte sehen, das Absatzgebiet zu vergrößern, das Buch in möglichst weite Kreise zu tragen. Daher die ungeheure Gier, mit der sich die Buchdruckerkunst auf die kirchliche Streitschrift als willkommene Absatzware stürzte. Die Massenverbreitung des Buches hat aber zur Voraussetzung, daß die Herstellung möglichst billig ist. Je wohlfeiler das Buch, desto stärker der Absatz. So ging die gediegene Ausstattung des Buches immer mehr zurück, das Papier wurde schlechter, der Druck geringer, alte Holzstöcke verwandte man wahllos zu neuen Druckwerken. Das Satzbild fand keine künstlerische Pflege mehr. Diese Umwandlung ging nicht plötzlich und nicht überall gleich rasch vor sich. Aber ein starker Rückgang läßt sich seit den mittleren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auch da verfolgen, wo man auf das Äußere noch etwas hält oder wo sich wie in Frankreich, die heimische Buchkunst erst spät entfaltet.

Dieser Nachblüte der Buchausstattung, der Spätrenaissance im Buche, ist nunmehr eine kurze Betrachtung zu widmen. Was diese Zeit kennzeichnet, ist die sichere Beherrschung der Formen, um die eine frühere Zeit mühsam gerungen hatte, die Vervollkommnung in der Führung des Stiftes, des Schneidemessers, aber eben auch der Mangel an Gelassenheit in Schmuck und Zier, an strenger Einheit in Typen und Schmuck. Trotz des Rückganges hat diese Zeit doch auch unvergängliche Meisterwerke der Buchkunst aufzuweisen, die noch dazu anderen Zweigen des Kunstgewerbes wirksam zugute gekommen sind. Das Buch wird eben noch immer geschmückt und gepflegt, es dient der Betätigung künstlerischer Kleinarbeit, es will noch das Auge erfreuen. Wenn die Buchpflege jetzt andere Wege geht als in den besten Zeiten des Holzschnittbuches, so hat das in der geschilderten Entwicklung, in der veränderten Kunstanschauung, im Wechsel alles Geschehens seinen Grund.

Als Italien und Deutschland die Blütezeit ihrer Buchausschmückung schon hinter sich hatten, erlebte erst Frankreich in schönen Buchdenkmälern der Pariser und Lyoner Druckereien einen bedeutsamen Aufschwung. Später als anderswo findet hier



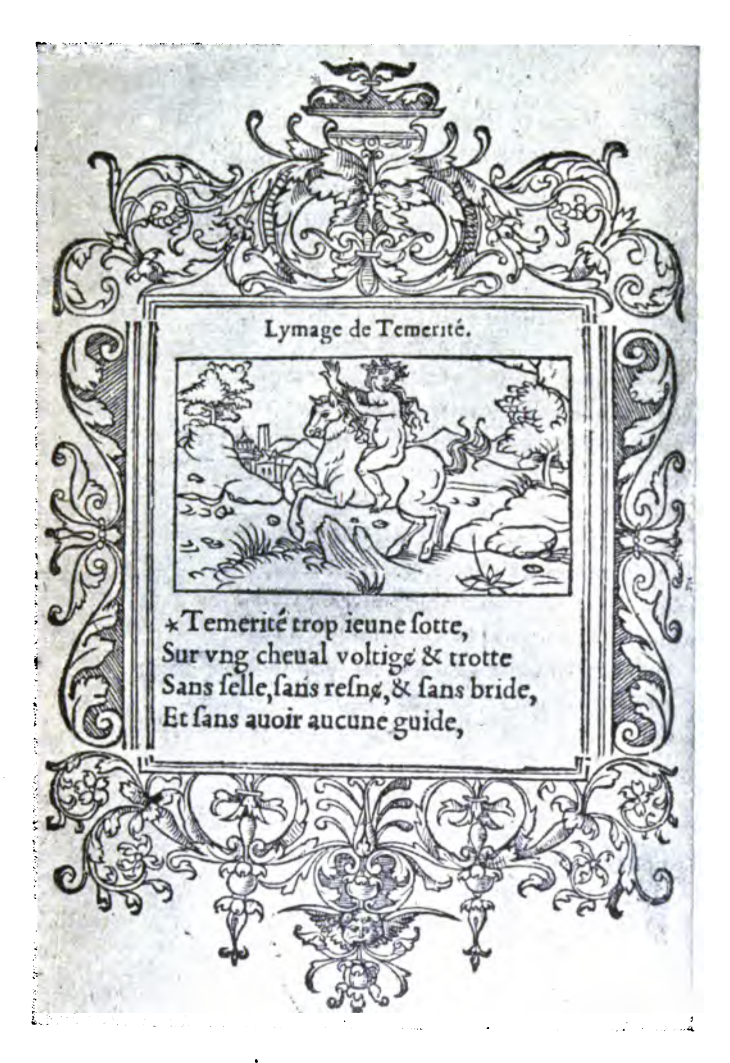
Abb. 43. Endverzierung aus Geofroy Tory, Champ Fleury, Paris 1529.

die Renaissance Eingang in die Buchkunst, seitdem König Franz I. seine schützende Hand über das Buchwesen breitet und das junge Gewerbe wirksam fördert. Der Mann, der sich um diese Aufwärtsbewegung das meiste Verdienst erwarb, war Geofroy Tory (1480 bis 1533), ein vielseitiger Gelehrter, der sich erst spät von der Wissenschaft zur Kunst wandte und seit etwa 1520 feine, mit Blumen und Blättern verzierte Initialen, Rahmen und Leisten für die Pariser Drucker, so vor allem für Simon de Colines, zeichnete. Die schönen Livres d'heures von 1524 und 1525 gehören zum Vollendetsten ihrer Gattung. Mit der gotischen Type ist hier gebrochen, die Antiquaform hat den Sieg errungen. Tory richtete sich im Jahre 1527 eine eigene Druckerei ein und gab damit sein berühmtes Werk „Champfleury" heraus, ein belehrendes Schriftchen über den Aufbau der Buchstaben mit Anweisungen über Sprache und Rechtschreibung. Das reich geschmückte Werkchen drückte ein sicheres Formenziel aus und rief eine völlige Umwälzung im Sinne der neuen Kunstlehre hervor (Abb. 43).

Neben Tory verdient noch der gelehrte Mathematiker Oronce Finé (Orontius Fineus) als bedeutender selbständiger Buchkünstler genannt zu werden, der für fremde und für eigene Schriften prunkvolle Einfassungen und Zierbuchstaben gezeichnet hat. Einer seiner Initialen, deren tiefschwarze Körper wirksam aus dem Zierwerk hervortreten, ist das Brustbildnis des erfindungsreichen Künstlers eingefügt (Butsch II, 10).

Aus etwas späterer Zeit ragt noch Jean Cousin hervor, der sich vor allem durch sein Lehrbuch über die Perspektive einen Namen gemacht hat. Ihm werden auch die Zeichnungen zu dem Druckwerk „Entré de Henri XII. à Paris" (1549), einem der bedeutendsten französischen Holzschnittbücher jener Zeit, zugeteilt.

In Lyon entwickelte Bernard Salomon eine bedeutsame Buchkunst mit einem neuen Illustrationsstil, der sich besonders erfolgreich in den Bilderfolgen zu Petrarca, zu Alciats Emblemen und Ovids Metamorphosen betätigt hat. Daß der Künstler auch für die Buchornamentik Verständnis hatte, beweisen seine schönen Zierbuchstaben und Titeleinfassungen im Renaissancestil.



Lymage de Temerité.

* Temerité trop ieune ſotte,
Sur vng cheual voltige & trotte
Sans ſelle, ſans reſne, & ſans bride,
Et ſans auoir aucune guide,

Abb. 44.
Buchseite aus „Hecatongraphie“, Paris 1543.

In Deutschland sind es vor allem die klangvollen Namen Hans Sebald Beham, Virgil Solis, Hans Brosamer, Jost Amman, Tobias Stimmer, an die sich die höchste Entfaltung der Buchkunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts, die letzte Abendröte einer untergehenden Kunstweise knüpft. Es ist die Zeit prunkvoller Bildentfaltung, wo die Papierfläche von einem Formenreichtum sondergleichen, von einer bewegten Linienwirkung ohne Grenzen überzogen wird.

Im Vordergrund dieser reichen buchgewerblichen Tätigkeit stand Frankfurt am Main, der eben mächtig emporstrebende Buchhandelsmittelpunkt, wo das Druckgewerbe lange Zeit nur spärlich gepflegt worden war, bis die Stadt durch die rührige Tätigkeit bedeutender Drucker und Verleger um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu einem der bedeutendsten Orte der Bucherzeugung aufzublühen begann. Der erste erfolgreiche Drucker Frankfurts war Christian Egenolph (†513—1555), der eine große Reihe von reich ausgeschmückten volkstümlichen Büchern, wie Bibeln und Kräuterbüchern, herstellte und zu ihrer Ausstattung den unermüdlichen Nürnberger Künstler Hans Sebald Beham heranzog. Am beliebtesten sind dessen zierliche Bilderfolgen zur Heiligen Schrift geworden. Eine schöne Titeleinfassung zum Prophetendruck von 1536, die zweifellos ebenfalls von Beham stammt, hat Butsch (II, 45) abgebildet. Trotz ihrer reichen Ausstattung tragen die Druckwerke Egenolphs alle die geschilderten Anzeichen des beginnenden Verfalls, die Verschlechterung des Papiers und der typographischen Herstellung nicht minder wie die handwerksmäßige Überfüllung mit Bilderware aller Art. Mit seinem eigenen Schmuckvorrat nicht zufrieden, kaufte Egenolph später die uns schon bekannten Augsburger Holzstöcke Heinrich Steiners und fügte sie immer wieder neuen Drucken und Ausgaben ein.

Noch bedeutsamer für den Aufstieg Frankfurts im Bücherleben wurde die Tätigkeit Sigismund Feyerabends, des berühmtesten Buchhändlers seiner Zeit, der, wie einst Anton Koberger, Drucker und Verleger in einer Person, die Wirkungsmöglichkeiten des Buchgewerbes zu einer erstaunlichen Höhe zu entfalten wußte. Seine



Le Thea-
TRE DES BONS EN-
gins, auquel ſont contenuz cent Em-
blemes moraulx. Compoſé par Guil-
laume de la Perriere Toloſain,
Et nouuellement par ice-
luy limé, reueu &
corrigé.

Auec priuilege.

De l'Imprimerie de Denys Ianot
Imprimeur & libraire.

Abb. 45.
Pariser Titelblatt, um 1543.

Verlagswerke zeichnen sich vor allem durch außerordentlich reiche Schmuckausstattung aus, die von den bedeutendsten Buchkünstlern jener Zeit, von Virgil Solis, Jost Amman, Tobias Stimmer stammt. Zu den bekanntesten, meist mit prunkvollen Titelumrahmungen und Hausmarken geschmückten Werken gehören: zahlreiche Bibeln, darunter die mit einer prächtigen Titeleinfassung von Virgil Solis gezierte Lutherbibel von 1560 (Butsch II, 47), die umfangreichen Ausgaben von Flavius Josephus (1559), Baldus de Ubaldis (1570), Andreas Tiraquellus, mehrere Klassiker, so der schöne Livius vom Jahre 1568 (Butsch II, 59), und zahlreiche andere bedeutsame Veröffentlichungen, die den Ruf seines Hauses in alle Welt hinaustrugen. Am beliebtesten sind die von Virgil Solis ausgeschmückten Bücher mit ihren umfassenden Bilderfolgen geworden, wie die Bibelausgabe, Ovid, Äsop, Alciatus. Das Kunstgewerbe hat aus ihnen reiche Anregungen geschöpft. Vielfach sind sie als Stammbücher verwandt worden. Jost Amman hat sich zum erfolgreichsten Meister der Allegorie und der Darstellungen aus dem Kriegsleben ausgebildet. Eine Reihe von umfangreichen Werken, wie Leonhard Fronspergers Kriegsbuch, das Turnierbuch von 1566, die Liviusausgabe von 1568, die Ständedarstellungen des gleichen Jahres, die Josephusausgabe von 1569, enthalten prächtige Einfassungen und zahlreiche Bilderfolgen des regsamen Künstlers. Mehrere der zahlreichen Rechtsausgaben Feyerabends sind mit einer besonders tüchtigen Arbeit Ammans, der reichumrahmten Darstellung einer Richtersitzung voll reizender Bewegung, geschmückt. In den immer wieder umgestalteten Büchermarken des Verlegers kehrt am häufigsten die Figur der Fama, das Sinnbild des guten Rufes, wieder. Welch bedeutende Summen Feyerabend und seine Geschäftsgenossen auf die Ausstattung ihrer Werke verwandt haben, läßt sich aus ihrer Abrechnung ersehen, wonach zum Beispiel „für die Figuren zum Vergilio, zu Adam Reißners Jerusalem, Ovidio, Fabulis Aesopi zu reissen und zuschneiden 790 Gulden, um alle Figuren zur Bibel zu reissen und schneiden 949 Gulden, für Figuren zum Livio samt der Visierung und zweien Leisten 526 Gulden, Postill zu reissen und schneiden samt den Leisten 152 Gulden,



Abb. 46. Schriftmuster aus Palatino, Libro, nel qual s'insegna a scrivere ogni sorte lettera, Rom 1545.

Figuren in Chronica Aventini zu reissen und schneiden 30 Gulden“ ausgegeben wurden.

So hat die frisch zugreifende Unternehmungslust Feyerabends die früheren ruhmreichen Mittelpunkte des Buchgewerbes: Basel, Straßburg, Augsburg, Nürnberg, Köln bedeutend überflügelt. Die im 15. und 16. Jahrhundert vor allem im Süden betätigte Buchherstellung begann sich langsam nach dem Herzen Deutschlands zu verschieben. Noch lange zehrte zwar ein so berühmter Bücherort wie Basel von dem Ruhm seiner stolzen Vergangenheit und bedeutsame Druckwerke gingen auch jetzt noch aus den Druckereien der Stadt hervor. Berechtigtes Aufsehen erregte besonders 1543 die Druckausgabe der Anatomie von Andreas Vesalius, in der Werkstätte des gelehrten Johannes Oporinus hergestellt und mit schönen Holzschnitten und Zierbuchstaben (Butsch II, 81—85) ausgeschmückt, die dem italienischen Künstler Johann von Calcar, einem Schüler Tizians, zugeschrieben werden. In Baseler Drucken des ausgehenden Jahrhunderts finden sich auch gute Holzschnitte von Tobias Stimmer, darunter die schönen Bibelbilder, die im Jahre 1576 im Verlage von Thomas Gwarin mit Versen Johann Fischarts erschienen sind.

Wie Basel so hielt sich auch Straßburg noch lange in der vordersten Reihe der bedeutenderen Druckerstädte des Südens. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts drang in die Buchausstattung französischer Einfluß ein, der sich vorwiegend in den Verlagswerken des Hauses Richel ausspricht. Für Wendelin Richel stattete David Kandel, ein geschickter Zeichner, das Kräuterbuch Hieronymus Bocks vom Jahre 1545 mit guten Pflanzenfiguren und sonstigen Holzschnitten aus. Einen letzten großartigen Aufschwung erlebte die Straßburger Buchausschmückung, als Tobias Stimmer für Theodosius Richel und Bernhard Jobin seit 1571 jene feinen Holzschnitte lieferte, mit denen die Papstbilder (Effigies) von 1573, die Flavius Josephus-Ausgabe von 1587, die Bildnissammlung Nicolaus Reusners vom selben Jahre geschmückt sind.

Dem raschen Aufstieg des Augsburger Buchgewerbes war ein ebenso rascher Rückgang gefolgt. Der bedeutendste Drucker der



Abb. 47.
Bildnis „Francesco Alunno“ aus Doni, J Mondi, Venedig 1552.

nächsten Zeit war Heinrich Steiner, ein überaus rühriger Geschäftsmann, der, wie schon berichtet worden ist, zahlreiche Holzstöcke aus dem Verlag Sigismund Grimms erworben, auch viele neue sich angeschafft hat, seine Erzeugnisse aber auf schlechtes Papier druckt, wahllos Bilder und Zierat häuft, deutlich den Verfall der Buchkunst zum Ausdruck bringt. Sein Verlag wendet sich fast ausschließlich volkstümlichen Werken und deutschen Übersetzungen zu, einer Tätigkeit, die an bedeutsamem Umfange kaum ihresgleichen findet. Dieser Eifer im Dienste der deutschen Literatur hat ganz von selbst auf möglichste Verbilligung der Herstellungskosten hingedrängt und naturgemäß die Sorgfalt in der Ausstattung stark gedrückt. Die Cicero- und Petrarca-Ausgaben Steiners sind schon erwähnt, berühmt wurden vor allem noch die deutschen Übersetzungen von Polydorus Virgilius, Xenophon, Demosthenes, Flavius Vegetius, sie sind alle reich mit Holzschnitten geschmückt. In den meisten Drucken hat Steiner seinen Zier- und Bildervorrat bunt durcheinander gewürfelt und immer wieder von neuem verwendet. Trotz seiner Rührigkeit wurde er kein reicher Mann, er verarmte von Jahr zu Jahr, bis ihm 1546 sein ganzes Druckgerät gepfändet wurde. Viele Holzstöcke wanderten zu Egenolph nach Frankfurt, wo sie noch lange gebraucht worden sind. Seitdem war die Blütezeit des Augsburger Buchdrucks unwiederbringlich vorbei. Die Erzeugnisse Alexander Weissenhorns, Philipp Ulharts, Melchior Kriegsteins tragen alle das nüchterne Gepräge des Handwerksmäßigen, des offenkundigen Verfalls an sich. Nur in einzelnen Druckwerken Michael Mangers liegen uns besser ausgestattete Bücher vor, so Johann Faysers Hippiatria vom Jahre 1576, wo eine schmuckreiche Einfassung Jost Ammans den Titel ziert.

In Nürnberg ging es nach dem Tode Dürers nicht minder rasch mit der Buchkunst abwärts. Johann Petrejus allein gab noch einige gute Druckwerke heraus, so die Kirchenordnung Ottheinrichs vom Jahre 1543 mit Holzschnitten von Virgil Solis und Matthias Gerung, so die mit zahlreichen Bildern geschmückten Ausgaben von Walter Rivius: die Schriften über die Architektur vom Jahre 1547 und die deutsche Vitruviusübersetzung vom folgenden Jahre. Bedeut-

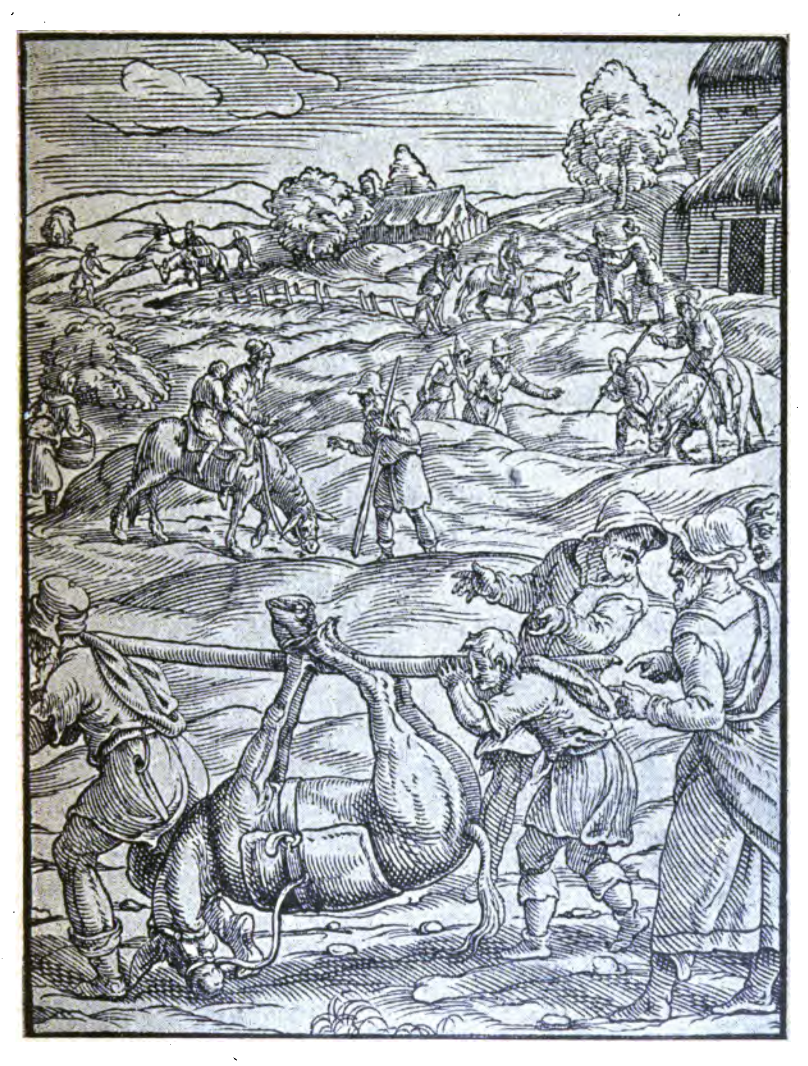


Abb. 48.
Holzschnitt aus Verdizotti, Cento favole morali, Venedig 1570.

same Tafelwerke liegen ferner vor in Wenzel Jamitzers „Perspectiva“ und in den Bildnissen (Effigies) der fränkischen Könige von Virgil Solis und Jost Amman, die 1576 bei Katharina Gerlach erschienen sind. Sonst ist der Verfall der Nürnberger Buchausstattung ein vollständiger. Der wackere Hans Sachs hätte wahrlich eine schmuckere Gesamtausgabe seiner Werke verdient, als jene, die in den Jahren 1578 bis 1591 Leonhard Heußler auf den Markt gebracht hat.

Da die übrigen buchgewerblichen Leistungen dieser Zeit überall das gleiche Bild, nur mit wenigen Abweichungen, zeigen, können sie ohne Schaden übergangen werden. Nur ein bedeutsames Holzschnittwerk muß noch Erwähnung finden: Jakob Stradas berühmte Sammlung von Kaiserbildnissen, eines der reichstgeschmückten Holzschnittbücher aller Zeiten, von Andreas Geßner im Jahre 1559 in Zürich herausgegeben. Die schöne Titeleinfassung trägt das Künstlerzeichen Christoph Schweytzers, die Bildnisse und Einfassungen des Buches sind mit dem Namen von Hans Rudolf Manuel, Deutsch genannt, bezeichnet. Die Textblätter werden von 152 prachtvollen Goldschmiedornamenten Peter Flötners abgeschlossen. Das schöne Werk stellt eines der wenigen Holzschnittbücher dar, wo die künstlerische Mitarbeit genau geschieden, jede mit ihrer Marke versehen ist: selbst der Holzschneider, es ist Rudolf Wyssenbach, ist nicht vergessen. Zürich nimmt auch sonst in der Geschichte der Buchdruckerkunst einen hervorragenden Platz ein. Namentlich sind die Bibeldrucke Christoph Froschauers berühmt geworden. Die Erzeugnisse des unternehmenden Druckers zeichnen sich meist durch gute Ausstattung aus. Über die Vorbereitungen zur Herausgabe von Johann Stumpfs Schweizerchronik berichtet Froschauer am 18. Januar 1545 an Joachim Vadian: „Ich hab yetz sider Martini den besten Maler, so jetz ist, bei mir im Huß, gib ihm alle Wochen 2 Groschen und Essen und Trinken, tut nündt (nichts) anderß als Figuren rissen in Chronika, mag sie der Figuren halb uff dem Herbst kum anfahen, daran wirt gar kein Kosten gespart.“

Mit dem Verfall der Buchausstattung war, wie betont, Italien

vorausgegangen. Als unmittelbare empfindliche Folge stellte sich hier der Verlust der früheren Vormachtsstellung im Buchgewerbe ein. Erst seit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts trat von neuem ein sichtbarer Aufschwung ein, als bedeutende Drucker in Venedig, Florenz und Rom wieder größere Sorgfalt auf ihre Erzeugnisse verwendeten. Aber der hervorragende Einfluß, den das italienische Buchgewerbe um die vorausgegangene Jahrhundertwende ausgeübt hatte, war für immer dahin.

Wieder ist es Venedig, das bei diesem letzten Aufschwung des italienischen Holzschnittbuches die Führung hat. Einzelne Verleger, wie Gabriel Giolitto di Ferrari, Vincenzo Valgrisi, Francesco Marcolini sind um die künstlerische Ausstattung mit hübschen Titeleinfassungen, Initialen und Textbildern erfolgreich bemüht. Ihre Sorgfalt wendet sich freilich vor allem den Lieblingen der italienischen Literatur, einem Pietro Aretino (1539), Boccaccio (1542), Dante (1544), Antonio Francesco Doni (1552), Dolce (1553), Ariosto (1543 und 1556) zu. Schon dadurch verliert das italienische Buch die Ausbreitungsmöglichkeit früherer Tage. Das ist aber der Zug der Zeit. Der Buchhandel verliert mit der Wendung des Schrifttums zum Vaterländischen wesentlich von dem alten völkerumfassenden Gepräge, schlägt überall eng begrenzte, einheimische Bahnen ein.

19. Berühmte Drucker und Verleger des 15. und 16. Jahrhunderts.

Bei der großen Bedeutung einzelner Buchdrucker und Verleger für die Entwicklung des Buches gebietet sich eine kurze Übersicht über die wichtigsten Werkstätten ganz von selbst; sie soll in den folgenden Zeilen nachgeholt werden.

Das Geistige im Buche und das Dauerhafte der Herstellung verbinden sich im fertigen Werke zu bedeutsamer bleibender Wirkung. Wer sich an der Herstellung des Buches beteiligt, erlangt wie dieses

eine gewisse Berühmtheit des Namens, wie sie kaum einem zweiten Gewerbe beschieden ist. Dessen sind sich die Träger des Buchgewerbes allzeit mit Stolz und Genugtuung bewußt gewesen; die ersten unter ihnen haben ihr Bestes getan, um dem Äußern des Buches eine würdevolle, sie ewig ehrende Form zu geben.

Was die alten Druckwerke von den neuzeitlichen Büchern unterscheidet, ist nicht zum geringsten ihre Bodenständigkeit. Heute hat der entwickelte Verkehr und die Gliederung des Buchgewerbes alle örtlichen Schranken aufgehoben, das Buch ist völlig freizügig geworden. Damals gehörte ein in Augsburg, in Nürnberg, in Straßburg gedrucktes Buch mit allen Fasern dem Entstehungsorte an: Verfasser, Herausgeber, Drucker, Verleger, Künstler lebten und wirkten meistens innerhalb derselben Mauern, kannten sich und teilten ihrem Wohnorte den Ruhm des fertigen Werkes mit. Heute hängt es vielfach ganz vom Zufall ab, wo das Buch gedruckt und verlegt wird. Das Buch ist sozusagen heimatlos geworden. Die enge Verbindung des alten Buches mit dem Orte der Entstehung sichert der älteren Buchdruckergeschichte eine ganz hervorragende Bedeutung in der Gelehrten- und Geistesgeschichte einer Stadt oder einer Landschaft. Männer wie Anton Koberger, Aldus Manutius, Christoph Plantin und andere erfolgreiche Drucker haben ihrer Heimat eine Berühmtheit erworben, die weit über die Stadtmauern von Nürnberg, Venedig, Antwerpen hinausgegangen ist. Christoph Plantin wurde das achte Weltwunder genannt. So gibt die Heimatgeschichte des alten Buches zugleich wertvolle Beiträge zur Geschichte des städtischen Gewerbes. Denn ganz und gar ein Erzeugnis des städtischen Fleißes ist das Druckgewerbe von Anfang an. Bei der handschriftlichen Buchherstellung hat das völlig gefehlt. Vor allem an das Kloster oder das geistliche Stift gebunden, wurde die Schreibtätigkeit erst im ausgehenden Mittelalter zu einem freien bürgerlichen Gewerbe. Und die Erfindung der Buchdruckerkunst ist vollends eine ausschließliche Frucht des städtischen Fleißes, des Zusammenwirkens vieler Kräfte, wie es nur vom Massengehirn einer großen Gemeinschaft ausgehen kann. Der Wettbewerb der Klöster in der Buchherstellung sah sich ein für

alle Male lahm gelegt. Die Wirkungen dieser Verweltlichung des Buchwesens waren unübersehbar, sie sind noch nirgends erschöpfend dargestellt.

Daß die Druckergeschichte eng mit der Entwicklung der Städte verbunden ist, kann auch aus der Verbreitung der neuen Kunst ersehen werden. Hauptsächlich waren es doch große volkreiche Städte, mächtige Handelsplätze, die die auserlesene Heimat einer regen Buchpflege, einer erfolgreichen Bücherverbreitung wurden. Wohl tauchen auch kleinere Städte als Druckorte auf, so Speier, Eichstädt, Bamberg, Würzburg, Ulm, aber sie können sich nicht dauernd auf der Höhe erhalten und sinken rasch zu einer nur örtlichen Bedeutung herab, vor allem die Bischofsstädte, wo die Drucker eine kurze Weile große Aufträge bekamen, bis die starke Nachfrage nach den liturgischen Druckwerken gedeckt war. Von diesem Standpunkte aus betrachtet wird das alte Buch auch zum beredten Zeugen für die Handelsgeschichte, der die Wandlungen der Verkehrsbeziehungen getreu bezeichnet. Es ist vor allem die uralte Handelsstraße des Rheins, die die Erfindung von dem geplünderten Mainz seit 1462 nach dem Süden und Norden, nach Straßburg, Köln und dann nach allen Richtungen, nach Basel, Augsburg, Ulm und Nürnberg weiterträgt. Da kein einziges Druckwerk den Namen Gutenbergs trägt, drohte die Persönlichkeit des Erfinders schon dem nächsten Geschlecht zu entschwinden. Am 26. Februar 1515 schrieb der spätere Kölner Propst Johann Potken, der zwei Jahre zuvor in Rom das erste Druckwerk in äthiopischer Sprache veröffentlicht hatte, von der ewigen Stadt aus an Sebastian Brant, der Freund solle nicht dulden, daß die Italiener die Erfindung der Buchdruckerkunst dem venetianischen Meister Nikolaus Jenson zuschrieben statt jenem Mainzer Goldschmied, dessen Namen man wohl in Mainz erfahren könne. Die spätere Nachwelt hat das Andenken des Erfinders besser geehrt und das Versäumnis der Vorfahren wieder wett gemacht.

Das berühmteste Buchgeleitwort aller Zeiten wird immer jenes denkwürdige Dankgebet an den Allerhöchsten sein, mit dem eines der ältesten Druckwerke, das „Catholicon“ des Grammatikers Jo-

hannes Balbus vom Jahre 1460 schließt. Neben dem frommen Einschlag fällt an dieser würdevollen Schlußschrift vor allem der vaterländische Geist auf. Nicht nur daß sie die hehre Stadt Mainz begeistert preist, beglückwünscht sie auch die berühmte deutsche Nation dazu, daß sie die Huld Gottes vor den übrigen Nationen der Erde mit einer so hohen Erfindung des Geistes ausgezeichnet habe. Es war kein erfolgloser Segenswunsch, den der unbekannte Verfasser auf das bedeutsame Werk herabgefleht hat: er ist vollauf in Erfüllung gegangen. Nicht nur in Deutschland breitete sich die neue Erfindung mit erstaunlichen Erfolgen aus, auch im Auslande waren es vorwiegend Deutsche, die die neue Kunst siegreich eingebürgert haben. Die ersten Drucker, die die Alpen überschritten, waren die Deutschen Konrad Sweynheym und Arnold Pannartz, die sich im Jahre 1465 in Subiaco bei Tivoli, zwei Jahre später in Rom im Palast der Brüder Pietro und Francesco de'Massimi niederließen und hier eine reiche Tätigkeit im Dienste der altklassischen Literatur entfalteten. Nach ihrem eigenen Berichte haben sie in etwa sieben Jahren 36 Werke in 12475 Bänden aus ihrer Presse gegeben, bis sie infolge wirtschaftlichen Mißerfolgs ihre Wirksamkeit einstellen mußten. In einem ihrer wichtigsten Druckwerke, den Hieronymusbriefen vom Jahre 1468, preist der Herausgeber, Bischof Johannes Andreae von Aleria, Deutschland als das Land der nützlichsten Erfindungen und berichtet, daß der Kardinal Nicolaus von Cues († 11. August 1460) lebhaft gewünscht habe, die Buchdruckerkunst, die damals in Deutschland entstanden sei, in Rom eingeführt zu sehen. Den beiden berühmten Druckern sind bald andere Deutsche nach Rom gefolgt, so daß man in den letzten Jahrzehnten von einer förmlichen deutschen Druckeransiedlung in der ewigen Stadt sprechen kann. Es seien Ulrich Han, Georg Lauer, Leonhard Pflugl, Adam Rot, Eucharius Silber, Stephan Planck genannt. Von Ulrich Han stammt das erste italienische Holzschnittbuch mit den geistlichen Betrachtungen des Kardinals Johannes de Turrecremata (Torquemada). Daß das Werk schon 1467, also noch vor der dauernden Einbürgerung des Holzschnitts im deutschen Buche, erschienen ist, weist ihm einen hervorragenden Platz in der

Geschichte des Holzschnitts zu. Auf die Bedeutung des deutschen Meisters für den Musiknotendruck wird noch zurückzukommen sein.

In Venedig, der bedeutenden Handelsstadt, die bald der wichtigste Buchgewerbeplatz Italiens werden sollte, hat im Jahre 1469 Johann von Speier, wieder ein Deutscher, die Druckkunst erfolgreich eingeführt. Seine Erzeugnisse gehören zu den bedeutendsten Meisterwerken der Antiquatype. Der ebenfalls in Venedig tätige Augsburger Erhard Ratdolt ist uns bereits an mehreren Stellen als hervorragender Drucker begegnet, der vor allem die italienische Buchzierung stark beeinflußt hat. Wir wissen, daß den deutschen Druckern auch sonst eine bedeutsame Einwirkung auf den italienischen Zier- und Bilddruck zuzuschreiben ist. So hat Nikolaus Laurentii von Breslau seit 1477 die frühesten mit Bildern geschmückten Florentiner Druckwerke herausgegeben: sie sind mit Kupferstichen ausgestattet. Von Bedeutung ist ferner, daß Konrad Sweynheym zusammen mit Arnold Bucking im Jahre 1478 eine Ptolemäus-Ausgabe mit Kupferkarten unternommen hat.

Deutschen Meistern haben auch Frankreich und Spanien die rasche Einführung der neuen Kunst zu verdanken. In Frankreich waren es Ulrich Gering, Martin Crantz, Michael Friburger, die im Jahre 1470 einer Einladung der Sorbonne folgend zu Paris das erste Druckwerk, eine lateinische Ausgabe der Briefe des Gasparinus Barzizius, aus ihrer Presse gaben. In Spanien waren seit 1474 verschiedene Deutsche, so Lambert Palmart, Matthäus von Flandern, Nikolaus Spindeler an der Verbreitung der Druckkunst beteiligt.

Eine der merkwürdigsten Gestalten dieser deutschen Sendboten im Auslande ist der Mainzer Johann Neumeister (Numeister), einer der zahlreichen Wanderdrucker, die von Ort zu Ort gezogen sind, um bald hier bald dort ihr Glück zu suchen. Neumeister taucht zuerst in Foligno, einem kleinen Städtchen im italienischen Umbrien, auf, wo er zusammen mit Emiliano Orsini, einem Abkömmling des berühmten Adelsgeschlechtes, im Jahre 1472 die erste gedruckte Ausgabe von Dantes „Divina Commedia“ hergestellt hat. In dem redseligen Schlußwort heißt es hier: „Ich der Meister Johannes

Neumeister habe meine Sorgfalt dem Druck des schönen Werkes gewidmet, zur Seite ist mir Emiliano Orsini aus Foligni gestanden, der als Vorbote meine Ankunft verkündigt und mich der Welt bekannt gemacht hat." Als sich die Druckgesellschaft von Foligno wieder auflöste, kehrte der deutsche Meister nach Mainz zurück und brachte hier zwei kleine Druckwerke auf den Markt (Abb. 1). Das war in den Jahren 1479 und 1480. Dann ging der wanderlustige Drucker nach Frankreich, wo er zuerst zu Albi in Lanquedoc ein schönes römisches Meßbuch, dann zu Lyon in der Zeit von 1487 bis 1495 mehrere liturgische Werke, darunter 1489 ein Brevier für Vienne, ein prächtiges Lyoner Meßbuch für den Kardinal Charles von Bourbon und zusammen mit Michel Topié ein Meßbuch für den Bischof Nicolaus Maugras von Uzès gedruckt hat. Es begegnet uns hier ein seltsames, schicksalsreiches Lebenswerk, zu dem viel Mut, Willenskraft und Ausdauer gehört hat. Der französische Bücherforscher Claudin ist dem wackeren Deutschen in einer eingehenden Lebensschilderung nachgegangen.

In einer Zeit, wo die deutsche Arbeit von neuem ihren Platz an der Sonne zu erringen hat, mag es nicht unangebracht sein, auf jene hervorragende deutsche Werbetätigkeit für das wichtigste Bildungsmittel der neuen Zeit, das gedruckte Buch, mit besonderm Nachdrucke hinzuweisen. Schon Ende 1473 rühmt der Savoyarde Wilhelm Fichet in einem Briefe aus Paris die Verbreitung der deutschen Erfindung mit folgenden Worten: „Ein neues Licht hat uns das Geschlecht der neuen Buchhändler gebracht, die nun Deutschland gleich dem trojanischen Pferde überallhin entsendet." Nicht weit von Mainz, erzähle man, habe ein gewisser Johannes Bonemontanus (Gutenberg) zuerst die Druckkunst ausgedacht, durch welche man nicht mit dem Rohre gleich den Alten und nicht mit der Feder gleich uns, sondern vermittelst metallener Buchstaben Bücher gestalte und zwar rasch, schmuck und fein. Das Ausland hat denn auch die alten Druckdenkmäler Deutschlands allzeit zu schätzen gewußt, eine Huldigung, die die Heimat freilich durch eigenes Verschulden um manch wertvollen Besitz gebracht hat.

England allein hat sich unabhängig von den deutschen

Meistern die Buchdruckerkunst gesichert. William Caxton war es, der die neue Erfindung auf dem Festlande gelernt hat, um sie dann erfolgreich in seinem Vaterlande einzuführen. Er gehört zu den wenigen Druckern, die nicht das gelehrte, sondern fast ausschließlich das volkstümliche Schrifttum pflegten und damit die Ausbildung der Nationalsprachen wesentlich begünstigten. Unter seinen 90 Druckwerken (1474—1491) zählen wir 74 englische Ausgaben, darunter 23 Übersetzungen aus des Druckers eigener Feder. Sein Vaterland hat ihm das Verdienst um die englische Sprache mit grenzenloser Heldenverehrung gedankt. Seine Druckwerke werden heute mit märchenhaften Preisen bezahlt.

Wollten wir uns alle die bedeutenderen deutschen Meister der Heimat, die Mentelin, Eggestein, Knoblochtzer in Straßburg, die Zell, Quentell, Koelhoff in Köln, die Zainer, Bämler in Augsburg, die Ruppel, Wenßler in Basel, die Reyser in Eichstädt und Würzburg vor Augen führen, es würde sich schon bei der gedrängtesten Darstellung ein ganzes Buch damit füllen. Am eingehendsten wäre da Anton Koberger von Nürnberg, der Fürst der damaligen Buchhändler, dem Oskar Hase eine erschöpfende Darstellung gewidmet hat, in seiner weitreichenden, für die Ausbildung des Buchhandels überaus folgenreichen Tätigkeit zu betrachten. Einen Anspruch auf besondere Beachtung hätte dann auch Johannes Amerbach, der gelehrte Baseler Drucker und Verleger, zu beanspruchen, der vor allem durch seine Ausgaben der Kirchenväter berühmt geworden ist.

Als der bedeutendste deutsche Drucker des beginnenden 16. Jahrhunderts darf der Baseler Meister Johannes Froben gelten, dessen erfolgreiche Tätigkeit bereits bei der Besprechung des humanistischen Buches gestreift worden ist. Für seine berühmtesten, wuchtigsten Druckwerke sind die Erasmus-Ausgaben des Neuen Testaments, des Hieronymus, des Augustinus anzusehen. In der gleichen wissenschaftlichen Richtung war in Basel Andreas Cratander tätig, der, von bedeutenden Gelehrten unterstützt, den griechischen Text des damaligen Führers der Heilkunde Claudius Galenus in fünf großen, mit schönen Zierbuchstaben geschmückten Bänden heraus-

gab. Adam Petri ist vor allem als der eifrigste süddeutsche Nachdrucker der Schriften Luthers zu erwähnen. Aus seinem Geschlechte ragt noch Heinrich Petri bedeutsam hervor. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts übernimmt Johann Oporinus, zu deutsch Herbst, die Führung im Baseler Buchgewerbe, er ist einer der gelehrtesten Buchhändler, der sich mit einer Reihe von wissenschaftlichen Ausgaben versucht hat.

Der rührige Verlag Sigismund Feyerabends ist schon kurz gewürdigt worden. Mehr wegen seiner Eigenart als seiner Bedeutung halber mag der slovenische Bücherdruck des württembergischen Ortes Urach in Erinnerung gebracht werden. Die Seele des Unternehmens war Primus Truber (1508—1586), der eifrige Verbreiter der evangelischen Lehre in den südslawischen Gegenden, der in dem Herzog Christoph von Württemberg und in dem freigebigen Hans Ungnad Freiherrn von Sonneg († 1564) hilfsbereite Gönner und Helfer fand. Aus der Uracher Druckerei gingen zahlreiche Werke mit cyrillischen und glagolitischen Schriften hervor, deren Einbände häufig mit den Bildnissen Trubers und seiner Mitarbeiter Stipan Istrianin, Consul genannt, und Anton Dalmatin geschmückt sind.

Unter den italienischen Meistern der schwarzen Kunst gebührt weitaus der erste Platz dem gelehrten Aldus Manutius, der sich nach seinem Taufnamen Aldo nannte und diesen Namen auch auf die Nachkommen übertrug. Seine in handlichen Größen hergestellten Druckwerke, die „Aldinen", sind weltberühmt geworden. Sie zeichnen sich vor allem durch die Sorgfalt der Textwiedergabe aus, eine Eigenschaft, die für die zahlreichen Erstausgaben des umsichtigen Druckers von besonderer Bedeutung war. Unter der Leitung gelehrter Griechen bildete sich um ihn eine eigene Akademie, die die berühmtesten Namen Venedigs zu den ihrigen zählte. Eines der Hauptwerke dieser Gelehrtenrepublik ist die erste griechische Aristoteles-Ausgabe, die 1498 in fünf großen Bänden erschien.

Keine Stadt hat um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert so zahlreiche bedeutsame Druckwerke aufzuweisen als eben Venedig, wo in der Zeit von 1491 bis 1500 allein an 1500 Ausgaben gedruckt worden sind. Es ist ganz unmöglich, die Bedeutung dieser Stadt

für das Buchgewerbe mit ein paar Worten zu erschöpfen. Die Druckerei Peter Lichtensteins, aus der im Jahre 1506 eine reich geschmückte Bibel hervorging, ist schon bei der Betrachtung der liturgischen Drucke hervorgehoben worden, ebenso die Tätigkeit des unternehmungsreichen Verlegers Lucantonio Giunta, dessen Verlagswerke überreich mit Bildern und Zierat aller Art ausgestattet sind. Als Beispiele hierfür seien die Dante-Ausgabe von 1529 und die italienische Bibel von 1532 angeführt.

Der juristischen Literatur widmete der Drucker Baptista de Tortis besondere Pflege. Seine zahlreichen Drucke zeichnen sich durch große Sorgfalt im Äußeren aus und sind in der Regel mit Schwabacher Typen gedruckt. In den liturgischen und juristischen Werken erhielt sich das von der Gotik beeinflußte Schriftgepräge noch lange, als die italienischen Drucker sonst bereits überall zur Antiqua übergingen.

Was die Druckerfamilien Aldo und Giunta in Venedig für die alten Klassiker waren, dasselbe bedeutete Bomberg für die hebräische Literatur. Zu Antwerpen geboren und von Felice da Prato, einem bekehrten Juden, im Hebräischen unterrichtet, gründete er in der Lagunenstadt um 1517 eine Druckerei, die ganz für die Herausgabe hebräischer Druckwerke bestimmt war. Als der erste Christ veröffentlichte er in den Jahren 1517—1547 zahlreiche Werke jüdischen Schrifttums, darunter 5 Bibeln für christliche Leser und drei Ausgaben für jüdische Gelehrte mit rabbinischen Kommentaren, alles Texte, die für die Geschichte des alten Testamentes von bleibendem Werte geworden sind. Sein berühmtestes Druckwerk ist die Talmud-Ausgabe vom Jahre 1520 mit 12 großen Bänden. Die Typen Bombergs sind nach seinem Tode in die Druckerei Plantins nach Antwerpen gekommen.

Durch seine engen Verbindungen mit den Ländern und Bewohnern des Mittelmeers wurde Venedig auch der erste Druckort für die südöstlichen Sprachen. So druckte Damianus von Gorgonzola im Jahre 1495 zum ersten Male ein kroatisches Buch, die Episteln und Evangelien von Bernardinus Spalatensis, die uns heute nur mehr in ganz wenigen Abzügen erhalten sind.

In Fossombrome, einem kleinen Städtchen im ehemaligen Kirchenstaate, war Ottaviano Petrucci tätig, der sich durch den Musiknotendruck einen Namen gemacht hat. Eine seiner Ausgaben, die Schrift des Bischofs Paul von Middelburg über die Osterfeier, gehört zu den schönsten Druckwerken, die Italien aufzuweisen hat.

Rom erlangte bei weitem nicht die gleich hohe Bedeutung für das Buchgewerbe, als wie sie Venedig errang, wieder ein deutlicher Beweis, wie enge die Entwicklung der Buchdruckerkunst mit der städtischen Betriebsamkeit, mit den Bedingungen des Handelsverkehrs verbunden ist. Von den Druckwerken der ewigen Stadt ist besonders die Erstausgabe der Historien des Tacitus zu nennen, die Stephanus Guilleretus 1515 im Auftrage Papst Leos X. gedruckt hat.

Der 1512 geborene Paulus Manutius hatte eine sorgsame Erziehung genossen, als er 1533 die Leitung der väterlichen Druckerei übernahm. Da die griechische Literatur infolge der rührigen Tätigkeit seines Vaters nahezu erschöpft war, gab er vor allem lateinische Klassiker heraus. Später folgte er einem Rufe nach Rom, wo ihn der Kardinal Seripando im Auftrage des Papstes Pius IV. eine Druckerei errichten ließ, aus der hauptsächlich Kirchenväter und andere heilige Bücher hervorgehen sollten. Sein 1547 geborener Sohn Aldus II., der 1572 eine Tochter aus der berühmten Druckerfamilie Giunta heiratete, lebte ganz seinen wissenschaftlichen Neigungen und wurde wie sein Vater nach Rom berufen, um dort eine Professur und die Aufsicht über die vatikanische Druckerei zu übernehmen. Er starb am 25. Oktober 1597 als der letzte jenes verdienten Geschlechts, dem die Wissenschaft an 1000 Drucke zu verdanken hat.

Nachdem Lucantonio Giunta, einer der bedeutendsten venetianischen Verleger und Drucker, um 1537 gestorben war, führte sein Sohn Thomas die Druckerei weiter, bis sie seine Neffen erbten, die sie unter dem Namen „apud Iuntas“ leiteten. Ein anderer Zweig der Familie Giunta übte in Florenz die Buchdruckerkunst aus und gelangte ebenfalls zu Geld und Ruhm. Von Philipp Giunta

(† 1517) stammt die erste Plutarch-Ausgabe, von seinem Sohne Bernhard der seltene Quartdruck von Boccaccios Decamerone. Das Geschäft hat noch bis in das 17. Jahrhundert hinein bestanden.

Von Venedig aus wurde die Typenkunst auch nach Cetinje, der Hauptstadt von Montenegro, getragen; dort erschien im Jahre 1493 das erste slawisch-cyrillische Druckdenkmal: das Kirchenbuch Osmaglasnik, mit cyrillischen Buchstaben hergestellt. Die Mainzer Gutenberg-Ausstellung des Jahres 1900 hat das seltene Buch in ihrer Mitte gesehen.

In Frankreich ist Paris ein bedeutsamer Mittelpunkt des Buchdrucks geworden. Von den erfolgreicheren Meistern ist besonders Josse Bade d'Asc (Jodocus Badius Ascensianus) zu nennen, der sich durch zahlreiche griechische und römische Klassikerausgaben einen Namen erworben und seine drei Töchter an drei berühmte Drucker verheiratet hat. Einer der drei Schwiegersöhne, Robert Estienne (1526—1559), mußte wegen seiner Hinneigung zum Kalvinismus Paris verlassen und siedelte sich in Genf an. Sein Sohn Heinrich Estienne gab, von dem Augsburger Patrizier Ulrich Fugger eifrig unterstützt, viele griechische und römische Schriftsteller heraus und steuerte mit einem gelehrten Werke, dem „Thesaurus linguae graecae" vom Jahre 1572, zur Wissenschaft bei. Es mag noch sein Klagegedicht von 1569 über den Niedergang der Buchdruckerkunst erwähnt werden, das kurze Verse auf die bedeutendsten Drucker enthält. Von den Deutschen sind die Baseler Meister Johann Froben und Johann Oporinus vertreten. Sein enger Verkehr mit Deutschland hat den Drucker zu einer anziehenden Beschreibung der Frankfurter Messe veranlaßt, worin er die Buchdruckerkunst als verdienstvolle Erfindung der Deutschen preist, deren Segen Deutschland mit den Bewohnern des ganzen Erdkreises habe teilen wollen.

Von den spanischen Druckern hat hauptsächlich Arnold Wilhelm de Brocario eine bedeutende Berühmtheit erlangt. Er begann seine Tätigkeit in Pamplona, wurde aber dann von dem gelehrten Kardinal Ximenes de Cisneros nach Alcala de Henares (Complutum), dem späteren Geburtsort des Dichters Cervantes, berufen,

um hier für die neugegründete Universität zu drucken. Das Hauptwerk dieser Tätigkeit ist die seit 1514 bis 1517 in 6 großen Bänden hergestellte Polyglottenbibel, nach dem Entstehungsorte die Complutensische Polyglotte genannt. Von Rom beanstandet, wurde die Ausgabe erst im Jahre 1522 für die allgemeine Verbreitung freigelassen. Die vatikanische Bibliothek in Rom besitzt noch heute den für Papst Leo X. bestimmten Pergamentabzug des riesigen Werkes.

Was Anton Koberger für Nürnberg, Aldus Manutius und Lucantonio Giunta für Venedig, die Familie Estienne (Stephanus) für Paris und Genf bedeutet hatten, das wurde in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts Christoph Plantin für Antwerpen, die blühende Stadt der Niederlande: ein klangvoller Name, den man in der ganzen Welt gekannt und geschätzt hat. Durch bedeutende Gelehrte unterstützt, entfaltete der unternehmende Drucker seit 1550 eine Tätigkeit, die sein Geschäft bald zu dem bedeutendsten seiner Zeit erhob. „Labore et Constantia," mit Fleiß und Stetigkeit, war sein Wahlspruch, dem er seine großen Erfolge zu verdanken hatte. Am berühmtesten ist die achtbändige Polyglottenbibel geworden, die er im Auftrage des Königs Philipp II. von Spanien unter Leitung des gelehrten Arias Montanus von 1568 bis 1578 in einer Auflage von 1400 Abzügen hergestellt hat, deren teuerster auf großem Papier 200 und deren billigster 70 Gulden kostete. Dreizehn zu Geschenken bestimmte Stücke wurden für den König auf Pergament gedruckt, wovon 6 an den Escurial, je eines an den Papst und an den Herzog von Alba, 6 an den Herzog von Savoyen kamen. Mit schönem, breitem Papier wurden 10 Abzüge hergestellt, einer davon, den Herzog Albrecht V. von Bayern erhielt, wird heute in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt. Gleich der Complutensischen Bibel wurde auch die Antwerpener für bedenklich befunden und von der kirchlichen Obrigkeit erst nach langen Verhandlungen freigegeben. Mit seinen von Rom begünstigten liturgischen Druckwerken versorgte Plantin die ganze katholische Welt. Den drei Töchtern hinterließ er drei bedeutende Druckereien in Leyden, Antwerpen, Paris, die von den Schwiegersöhnen mit Erfolg weiter betrieben

wurden. Der eine Enkel, Balthasar Moretus, schuf sich durch Gelehrsamkeit, Kunstliebe und Unternehmungsgeist eine angesehene Stellung in der gelehrten Welt. Seiner Freundschaft mit Peter Paul Rubens wird noch in einem besonderen Abschnitt zu gedenken sein. Als das Jahrhunderte lang betriebene Geschäft Plantin-Moretus im Jahre 1876 erlosch, kaufte die Stadt Antwerpen das Haus samt den wertvollen Sammlungen für 1200000 Frank, um in diesem Musée Plantin für alle Zeiten ein einzigartiges Denkmal des Buchgewerbes zu haben, einen beredten Zeugen zielbewußter und erfolgreicher Tätigkeit im Dienste des Buches, wie er uns in so inhaltsreicher Form nirgends mehr begegnet.

20. Kartenwerke und Länderbeschreibungen.

Es stellt dem Unternehmungsgeist der alten Drucker ein rühmliches Zeugnis aus, daß sie weitschauenden Blickes alle Gebiete zu erobern suchten, die nur immer für die Kunst der Vervielfältigung in Frage kamen. So haben sie sich auch die „Geographia" des alexandrinischen Mathematikers Claudius Ptolemaeus (100—178), ein länderkundliches Hauptwerk des Altertums, nicht entgehen lassen. Die Drucklegung dieser Schrift, die in die Berechnung der Längen- und Breitenmaße einzuführen suchte und die Kunst des Kartenzeichnens lehrte, wie man das Bild der damals bekannten Erdoberfläche auf 26 Karten, 10 für Europa, 4 für Afrika, 12 für Asien übertragen könne, war ein Ereignis von weittragender Bedeutung, indem sie die Wiedererweckung des Ptolemaeus begründete, der nun auf ein Jahrhundert hinaus der Führer in der geographischen Wissenschaft und in der Kunst des Kartenzeichnens wurde. Der gelehrte Alexandriner selbst hatte seiner Schrift keine Karten beigegeben, erst später sind solche durch Agathodaimon aus Alexandria hinzugekommen: sie suchten die damals bekannte Welt von den westlichen Inseln Europas bis nach Java und Sumatra im Osten wiederzugeben. Diese Kartenbeilagen vervielfältigt einzufügen,

war für die Drucker ein überaus schwieriges Unternehmen. Der schon mehrfach genannte Deutsche Konrad Sweynheym war es, der zuerst an das Wagnis ging und Jahre hindurch Vorbereitungen traf. Als er darüber starb, führte sein Landsmann und Geschäftsgenosse Arnold Bucking das Werk im Oktober 1478 in Rom glücklich zu Ende: ohne Übertreibung konnte das Schlußwort rühmen, daß damit ein ewiges Geistes- und Kunstdenkmal gelungen war. Mit feinem Verständnis hatten die beiden Freunde den Kupferstich zur Wiedergabe der Karten gewählt, in der Tat war nur er geeignet, das vielfältige Bild von Linien und Namen übersichtlich und ruhig vorzuführen. In der Widmung an den Papst würdigt der Herausgeber, es ist wohl der bekannte Korrektor der römischen Druckerei, Giandrea de' Bussi, die großen Scbwierigkeiten des Unternehmens, sie seien durch sorgfältige Vergleichung lateinischer Handschriften mit einem sehr alten griechischen Text und durch die Anwendung des kunstvollen Kupferdrucks glücklich überwunden worden.

In den meisten folgenden Ptolemaeus-Ausgaben trat an die Stelle des Kupferstichs der überall siegreich vordringende Holzschnitt, der sich schon in dem Lübecker „Rudimentum novitiorum" vom Jahre 1475, einem großen Lehrbuch für die studierende Jugend, mit einer Weltkarte und einer Palästinazeichnung versucht hatte. Eingebürgert wurde der Kartenholzschnitt durch den Ulmer Drucker Leonhard Holl, der im Jahre 1482 die erste in Deutschland gedruckte Ptolemaeus-Ausgabe mit fünf neuen Karten, alle von Johann Schnitzer von Arnheim auf Holz geschnitten, herausgab. Seitdem beherrschte der Holzschnitt auf fast ein Jahrhundert hinaus alle bildlichen Wiedergaben in den Welt- und Länderbeschreibungen, in den Karten und Städtebildern, bis ihm von Italien und den Niederlanden her der Vorrang vom Kupferstich bestritten wurde. Im Ulmer Druck ist einer Initiale das Bild des Herausgebers Nicolaus Germanus eingefügt, wie er sein Buch dem Papste Paul II. überreicht; ein zweiter Schmuckbuchstabe, der den Text eröffnet, gibt das Bild des Ptolemaeus wieder. Die fünf neuen Karten (tabulae modernae) enthalten Spanien, Frankreich, Skandinavien, Italien und Palästina.

Die letzte Ptolemaeusvervielfältigung vor der Entdeckung Amerikas erschien, von Petrus de Turre herausgegeben, 1490 zu Rom, zwei Jahre darauf schuf Martin Behaim auf Geheiß des Nürnberger Rates seinen berühmten Erdglobus, der noch heute in Nürnberg aufbewahrt wird: es waren die beiden letzten bedeutungsvollen Zeugen der mittelalterlichen Erdauffassung, der Welt des Ptolemaeus, die mit einem Male eine Erweiterung von ungeahnter Größe erfahren sollte.

Es klang wie ein Märchen, als um die Wende 1500 von Westen her die Nachricht kam, daß ein kühner Genuese, Christoph Columbus mit Namen, auf der Suche nach dem westlichen Meerwege zu den indischen Ländern der Spezereien unbekannte Inseln mit wundersamen Völkern, Tieren und Pflanzen, angefüllt mit Schätzen aller Art, aufgefunden habe. Man riß sich um die neuen Zeitungen aus den Wunderländern, man riet und deutete über die Lage der entdeckten Länder. Die kühnen Seefahrer meinten lange nichts anders, als daß sie den Ostrand Asiens erreicht hätten. Auch Columbus hielt bis zu seinem Ende an diesem Glauben fest; Indien war auch das Ziel seiner Ausfahrten gewesen.

Die Gelehrten des Festlandes erkannten aber bald, daß das mittelalterliche Bild von der Dreiteilung des Erdkreises nicht mehr zutraf, daß ein vierter Erdteil entdeckt sein mußte. Im April 1507 kam zu Saint-Dié im Lothringischen eine kurze Einführung in die Erdbeschreibung, „Cosmographiae introductio" betitelt, heraus, worin der Verfasser Martin Waltzemüller, lateinisch Hylacomilus genannt, außer einer geographischen Einleitung einen Bericht über die vier Reisen Amerigo Vespuccis mit dessen Briefen brachte. Das vielgenannte Büchlein enthält die denkwürdige Stelle, wonach Amerika seinen Namen erhalten hat: „Noch ist," heißt es dort, „ein anderer vierter Erdteil von Americus Vesputius entdeckt worden und ich sehe nicht ein, warum es jemand verbieten könnte, dieses Land nach seinem Entdecker, dem weitblickenden Americus ‚Amerigen', gleichsam ‚Land des Americus' oder ‚America', zu benennen." Auf einer beigefügten kleinen Globuskarte, ebenso auf einer großen Weltkarte hat der Gelehrte dann seinen Vorschlag

in die Tat umgesetzt: der neue Name ist alsdann rasch überall vorgedrungen.

Durch die unerhörten Entdeckungen der Jahrhundertwende bekam auch die Ptolemaeus-Ausgabe eine neue Gestalt. Galt es nun doch, die überlieferten Kenntnisse des Altertums und Mittelalters mit dem neuen Wissen in Einklang zu bringen und zu einem erweiterten Ganzen zu verbinden. Der Straßburger Druck Johannes Schotts vom Jahre 1513 ist schon wegen der farbigen Kartenherstellung erwähnt worden (S. 116), hier muß er noch als das erste neuzeitliche Kartenwerk gerühmt werden, das die Zahl 27 der früheren Ptolemaeuskarten um nicht weniger als 20 neue Bilder vermehrt hat. Die Karte mit dem neuen Weltteil (Terra incognita), wo dieses Mal richtig Columbus als Entdecker angeführt ist, stammt wieder von Waltzemüller, der eifrig alle Nachrichten von Westen her gesammelt und kartographisch verarbeitet hat.

Im Jahre 1507 erschien noch ein Abdruck der Karten von 1490, mit sechs neuen Karten bereichert, 1508 folgte eine römische Ausgabe mit der berühmten Weltkarte des deutschen Amerikafahrers Johannes Ruysch, auf der die amerikanischen Küstenteile mit Grönland und Neufundland zu Asien bezogen sind. Dem Texte ist eine ausführliche Beschreibung der Entdeckung „Indiens“ aus der Feder des länderkundigen Marcus Beneventanus beigegeben. In der venetianischen Ausgabe des Bernard Sylvanus von 1511 begegnet uns eine Weltkarte in herzförmiger Gestaltung, worin die amerikanischen Entdeckungen ebenfalls bereits als „Terrae sanctae crucis“ („Land des Heiligen Kreuzes“) eingezeichnet sind. In dem schönen Druckwerk sind die Namen größtenteils rot gedruckt; es sollte damit die Übersichtlichkeit erhöht werden.

Wieder in Straßburg, dieses Mal von Johann Grüninger gedruckt, kam im Jahre 1522 eine neue Ausgabe von Lorenz Fries heraus, die vor allem im Buchschmuck über die früheren Vorlagen hinausging. Der Drucker tat sich viel darauf zugute und pries die Neuerung als eine besonders ergötzliche Zutat: es waren die Bilder, die auf den Rückseiten der Karten die kurzen Erläuterungen veranschaulichen sollten. In einem kurzen Nachwort verteidigt sie

Grüninger noch ausdrücklich und meint, daß sie dem Begehren der Buchführer entsprächen, die möglichste Buntheit der Leere der Kartenrückseiten vorzögen. Außer Zierstücken, Einfassungen und Leisten folgen sich bildliche Darstellungen von Sitten und Gebräuchen der fremden Völker, von allerlei Wundern der Welt. Es spiegelt sich in diesem Werke zum erstenmal im Buch die Wunderkammer der Renaissancezeit, wo man den unwiderstehlichen Drang nach Wissen und Wahrheit einträchtig mit der unersättlichen Sucht nach Wundern und Zauberkräften zusammenwohnen sieht.

Daß es auch nüchterne Betrachter gab, die das Schnörkelspiel Grüningers mit anderen Augen ansahen, haben wir bereits aus dem vernichtenden Urteil Pirkheimers über die Ausstattungssucht des Straßburger Druckers erfahren (S. 75). Als Grüninger die neue Ptolemaeus-Ausgabe Pirkheimers vom Jahre 1524 mit den gleichen Leisten, Bildern und Erläuterungen ausstattete, erklärte der Herausgeber in einem Schlußwort, daß er nur den Text von Ptolmaeus und die Erläuterungen von Regiomontanus verantworten könne, alles übrige sei mit Rücksicht auf die Buchführer hinzugetan, die sich davon eine bessere Abnahme versprächen. Die Stelle geht offenbar auf einen Brief Grüningers an Pirkheimer zurück, worin sich der Drucker gegen den Vorwurf verwahrt, als ob er mit seiner Ausgabe alter Weiber Fabeln oder Kartenmalerei verbreite; Buchführer aus Paris, Lyon und anderen Orten hätten ihm versichert, wie viel lieber ihnen solche Ausgaben seien. Als Lorenz Fries im folgenden Jahr 1525 seine „Auslegung der Meerkarte oder Carta Marina“ mit gleichen und ähnlichen Holzschnitten erscheinen ließ, erklärte Grüninger, „er habe sich der Arbeit der Drucklegung unterzogen, obwohl ihm vorher geschehen sei viel Nachred, da er um Freundschaft willen die Weltbeschreibung Ptolomäi etwas gebessert, erstattet und erklärt habe, fürwahr eine Arbeit, welcher er sich bei allen Verständigen nicht schäme angesehen die Kürze der Zeit, so er dazu gehabt.“

Von den späteren Ptolemaeus-Drucken sei noch der venetianische von 1548 deshalb erwähnt, weil er die übliche Halbbogengröße aufgegeben hat und in handlicher Form mit 60 Karten erschienen ist.

Ähnlich hat schon 1530 Honter sein geographisches Lehrbuch „Rudimenta cosmographiae“ mit zierlichen Karten ausgestattet.

Die Humanisten haben sich als gelehrige Schüler des Altertums eifrig der Erforschung von Land und Leuten, von Himmel und Erde gewidmet. Johann Stabius, Johannes de Stobnitza, Johann Werner, Johann Schöner, Johannes Aventinus, Peter Apianus, Heinricus Glareanus sind die Hauptnamen der zahlreichen Schar, die die Erd- und Himmelskunde mit ihren Untersuchungen bereichert hat. Was mehrere dieser Schriften vor allem bemerkenswert macht ist ihre Bestimmung als Begleittext zu Erd- und Himmelskugeln, wie sie damals von kundigen Händen mit Erfolg versucht worden sind. Einer der bedeutendsten Künstler war der Nürnberger Gelehrte Johann Schöner, der zu seinen Globen bereits gedruckte Kugelstreifen verwandt hat. Heinricus Glareanus erst gab in seinem geographischen Lehrbüchlein „De geographia Liber unus“ von 1527 die erste Anleitung zur Zeichnung solcher Kugelstreifen. In allen diesen länderkundlichen Einführungen sind dem neuen Erdteil eigene kurze Abschnitte eingeräumt, das Weltbild des Ptolemaeus sehen wir darin Schritt für Schritt erweitert. Glareanus nennt Columbus und Vespucci als Entdecker Amerikas und berichtet von der Meinung mancher, daß das westliche Land schon zur Zeit Cäsars bekannt gewesen und von Vergil in seinen Versen über den himmeltragenden Atlas gemeint worden sei. Es mehren sich die Versuche, den geographischen Lehrbüchern Karten, zum mindesten eine übersichtliche Weltkarte beizugeben. Als der Straßburger Drucker Johann Schott im Jahre 1503 das Lehrbuch: die „Philosophische Perle“ (Margarita philosophica) von Gregor Reisch mit vielen Figuren und Holzschnitten, darunter dem schönen Bilde „Ptolemaeus und Astronomia“, herausgab, fügte er eine Weltkarte bei, auf der bereits die Entdeckung Amerikas angedeutet ist. „Hier ist,“ so heißt es vom Indischen Meere, „nicht Land, sondern Meer, in dem sich Inseln von wunderbarer Ausdehnung befinden, die Ptolemaeus nicht gekannt hat.“ Die Karte ist mit zwölf blasenden Köpfen geschmückt, die die Hauptwinde darstellen sollen. Im Jahre 1519 gab der spanische Geograph Martin Fernandez de Enciso

bei dem deutschen Drucker Jakob Cronberger in Sevilla eine „Suma de geographia“ heraus, worin den westindischen Ländern ein ausführlicher Abschnitt gewidmet ist. Es ist eines der ersten spanischen Bücher, die sich mit der Entdeckung Amerikas beschäftigt haben. Der Wiener Lukas Alantse, ein um die mathematischen Wissenschaften hochverdienter Geschäftsmann, ließ 1520 bei Johann Singriener Erläuterungen (Ennarationes) des gelehrten Franziskaners Johannes Camers zu C. Julius Solinus drucken und eine Weltkarte von Peter Apian beigeben, die den neuen Erdteil bereits mit dem Namen „America“ bezeichnet. Südamerika ist noch von Nordamerika getrennt und trägt die Aufschrift: „Im Jahre 1497 ist dieses Land samt den anliegenden Inseln durch den Genuesen Columbus entdeckt worden.“ Nördlich davon sind mehrere Inseln sichtbar, eine mit der Bezeichnung „Isabella“, zwei andere mit den Namen Parias und Ulterius als „unbekanntes Land“ eingetragen. Die Selbständigkeit des neuen Erdteils wurde aber noch lange nicht anerkannt. Vor allem wollte man nicht glauben, daß ein Meer die neu entdeckten Länder vom Osten Asiens trennen könne. Dieser langwierige Kampf um die Selbständigkeit des neuen Erdteils, um die Zusammengehörigkeit von Süd- und Nordamerika, spiegelt sich in allen Schriften der ersten Jahrzehnte nach der Entdeckung Amerikas wieder und verleiht den länderkundlichen und kartographischen Frühdrucken dieser Zeit einen besonderen Reiz. Während Johann Schöner z. B. auf seinem Globus von 1520 Amerika als selbständigen Erdteil wiedergegeben hatte, machte ihn der berühmte Brief des kaiserlichen Sekretärs Maximilianus Transylvanus vom Jahre 1523 über die erste Weltumsegelung und die Entdeckungen des kühnen Seefahrers Fernão de Magalhães wieder irre und ließ ihn meinen, daß man zu den Molukken Oberindiens gekommen sei. Brasilien stelle sich als ein noch nicht völlig erforschtes Land heraus, das bis zu den Molukken reiche. Dieser Auffassung gab der Nürnberger Geograph sowohl in seinem geographischen Leitfaden (Opusculum geographicum) von 1533 als auch auf seinem Erdglobus von 1534 deutlichen Ausdruck. Sein dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen gewidmeter Leit-

faden ist mit einem schönen Holzschnitt, dem unter der Last des Himmels keuchenden Atlas, geschmückt (Abb. 49). Es ist wohl die erste vervielfältigte Darstellung jenes sagenhaften Himmelsträgers, den sich die Alten am westlichen Ende der Erde, in der Nähe der Hesperiden, dachten, wo Tag und Nacht sich begegnen. Dort zwang ihn Herakles, die Hesperidenäpfel zu holen, während dieser selbst so lange die Himmelslast trug. Die spätere Sage hat den Atlas zum sternkundigen König umgestaltet, der die erste Himmelskugel hergestellt haben soll. Eine merkwürdige Weltkarte ist der Pariser Ausgabe des „Neuen Erdkreises" (Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum) vom Jahre 1532 eingefügt; sie stammt von dem bedeutendsten französischen Geographen seiner Zeit, Oronce Finé, und stellt auf dem südlichen Teil einen „neulich entdeckten, aber noch nicht völlig durchforschten" riesigen Erdteil „Terra australis" (Australien) dar, mit den Aufschriften „Regio Patalis" und „Brasiliae regio" bezeichnet. Zwischen dem Festland und der vorgelagerten Halbinsel „America" breitet sich das „Mare Magellanicum", das Magellanische Meer aus, es ist das erste Mal, daß der Name Magalhães auf einer Karte auftaucht, die Meerenge selbst ist noch nicht danach benannt. Derselbe französische Gelehrte, dem wir bereits als Buchkünstler begegnet sind, veröffentlichte im Jahre 1542 eine Weltbeschreibung („De mundi sphaera sive cosmographia libri"), die eine hübsche Titeleinfassung mit den Musen der Geometrie, Arithmetik, Astronomie, Musik sowie ein gutes Bild mit dem Verfasser und der Göttin der Himmelskunde „Urania" enthält. So war die Buchausstattung eifrig bemüht, ihren Schmuckvorrat aus dem Zuwachs der neuen Wissenschaften wirksam zu mehren.

Die entscheidendste Wendung in der Kartenkunde trat um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein, sie bestand in der bewußten Abkehr von Ptolemaeus und seinen ungefähren Schätzungen der Längen und Breiten, sie bestand in dem Übergang zu genauen Vermessungen und ihrer Verwertung für Einzel- und Weltkarten, sie ist für immer an die Namen Jacopo Gastaldi, Philipp Apian, Abraham Ortelius und Gerhard Mercator geknüpft. Der Jülicher Gerhard Mercator,

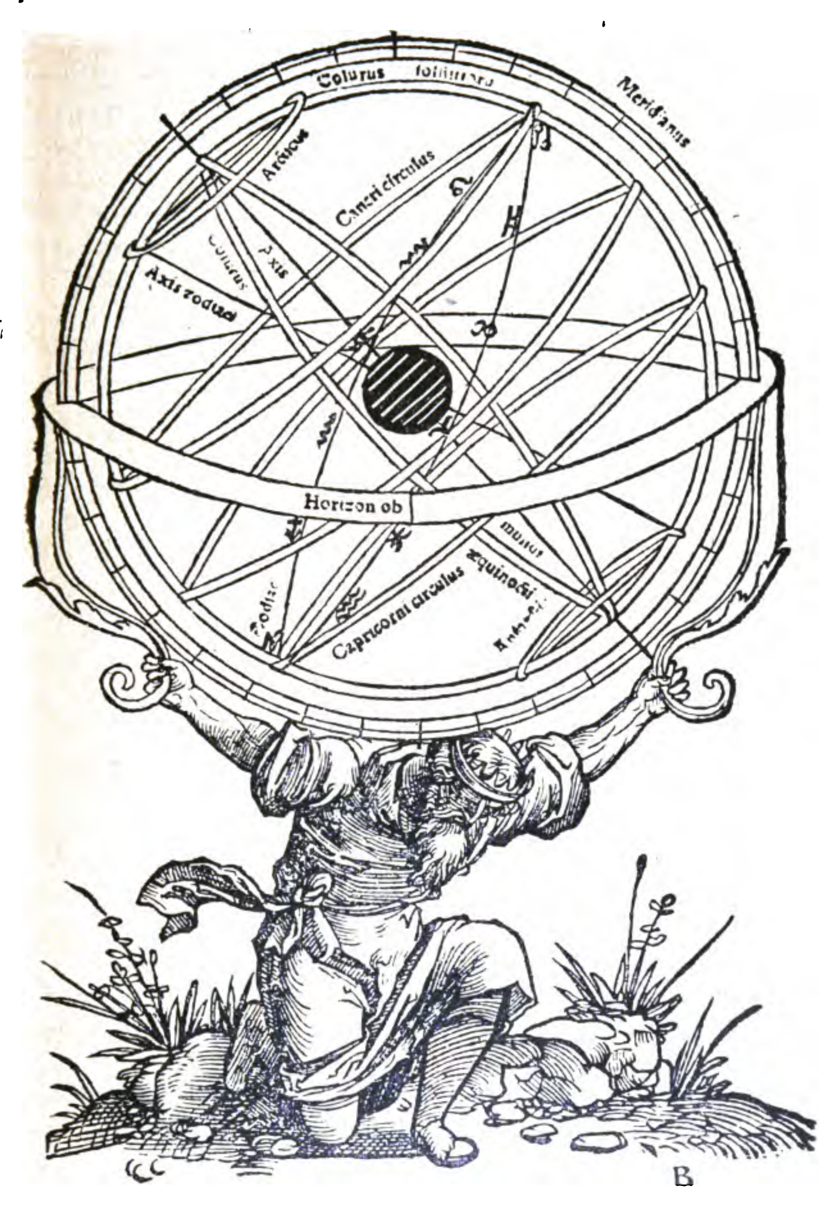


Abb. 49. Der „Atlas“. Aus Johann Schöners Opusculum geographicum. Nürnberg 1533.

der sich stets mit seinem lateinischen Namen statt des deutschen „Kremer“ genannt hat, am 5. März 1512 zu Rupelmonde in Flandern geboren, am 2. Dezember 1594 als Kosmograph des Herzogs von Jülich gestorben, hat die Kartenwerke in mehr als einer Beziehung umgestaltet. Merkwürdig ist für uns auch seine Abhandlung von 1540 über die Kursivschrift, worin er die Fraktur bekämpft und für die italienische Kursive eintritt. Auf die wichtigen Einzelkarten Mercators, in denen zuerst (1569) die winkeltreue Zylinderprojektion angewandt ist, kann hier nicht eingegangen werden. Dagegen ist der berühmte „Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura“ zu nennen. Von dem Sohne Rumold 1595 in Duisburg herausgegeben, hat er den „Atlanten“, d. h. den Sammlungen von Karten, ihren bleibenden Namen gegeben. Der Gestalt des Atlas sind wir schon in dem einem Schriftchen Schöners begegnet, auf Karten taucht sie zum ersten Male in der Sammlung auf, die Antoine Lafreri seit 1556 in Rom veranstaltet hat. Mercator knüpft nicht an den Himmelsträger Atlas, sondern an den sagenhaften libischen König an, der die erste Himmelskugel verfertigt haben soll. Auf dem Titelblatt zum ersten Teil thront der König, mit der Herstellung von Himmelskugeln beschäftigt, während über dem Säulenaufbau zwei Gestalten wachen, einen fertigen Himmelsglobus tragend. Den Titelblättern bot die Geschichte der Erdkunde einen reichen Stoff zur Ausschmückung dar. So umgab Mercator die Überschrift zu seinen Ptolemaeus-Tafeln von 1578 mit einem schmucken Säulenaufbau, zu dessen Seiten Ptolemaeus und dessen Vorläufer Marinus stehen, jener mit dem Zirkel und astronomischen Instrumenten in den Händen, dieser eine Karte entrollend. Vor der Säulenhalle lagert eine Erdkugel mit ihrem mathematischen Zubehör. Der gleiche Titelschmuck leitet auch den zweiten Teil des „Atlas“ ein. Gedruckt ist das fortschrittliche Kartenwerk von Albert Busius in Düsseldorf, der Verlagsort war Duisburg, wo die Verleger, die Erben Mercators, wohnten. Der Urheber des Werkes, Gerhard Mercator, ist mit einem Bildnis geehrt, das ihn mit Erdkugel und Zirkel darstellt.

Wie überall erst das einzelne erforscht sein will, bevor es ein

getreues Gesamtbild geben kann, so schritt auch die Kartenkunde erst dann rüstig vorwärts, als die Bilder der Einzelländer festgelegt und beschrieben wurden. Auf dem Wege dieser Entwicklung liegen vor allem die Kartenwerke von Wolfgang Lazius über Deutsch-Österreich (1561) und von Philipp Apian über Bayern (1568). Lazius hat seinen Atlas (Typi chorographici Austriae), den man den ersten der deutsch-österreichischen Erblande nennen kann, mit flotten Kupferstichen ausstatten lassen, die mehrere Stände einzelner Volksstämme darstellen und für die Volkskunde sowohl als für die Kostümgeschichte wertvoll sind. Sie stehen einzig da in ihrer Art. Die „Bayrischen Landtafeln" Apians sind nach sorgfältigen Vermessungen hergestellt und gehören zu den besten Leistungen dieser Gattung. Zudem zeichnen sie sich durch ihre schmucke Ausstattung aus. Die Holzstöcke werden im Münchner Nationalmuseum aufbewahrt und sind noch 1886 neu abgedruckt worden.

Allgemeines Bürgerrecht erwarben sich die Atlanten erst durch Abraham Ortelius und sein „Theater des Erdkreises" („Theatrum orbis terrarum"), das, dem König Philipp von Spanien gewidmet und auf dem Titelblatt von der Frauengestalt der Erdkunde begleitet, 1570 zu Antwerpen mit 53 Karten in Kupferstichen, von Franz Hogenberg gestochen, erschienen ist. Gedruckt ward das „Theatrum orbis terrarum" von Aegidius Coppens von Diest. Der Buchhändler Plantin nahm dem Herausgeber sogleich 40 Abzüge zu $6^1/_2$ Gulden das Stück, im gleichen Jahre noch weitere 119 Exemplare, darunter 36 auf großem Papier zu $7^1/_2$ Gulden ab. Bemalte Abzüge kosteten 19 Gulden. Von Jahr zu Jahr steigerte sich der Umfang und damit auch der Preis. Im Jahre 1593 zahlte Plantin für einen Abzug 23 Gulden, für ein bemaltes Stück das Doppelte. Das Fabelhafte und Wunderbare fehlte auch in diesem Atlas nicht: leere Räume sind mit Tiergestalten und Bildern ausgefüllt. Von Antoine Lafreri in Rom und Gerrit de Jode in Antwerpen vorbereitet, hatte diese Kartensammlung das Verdienst, die besten zeitgenössischen Kartenbilder zu sammeln und in einem beigefügten Verzeichnis die Verfasser aller bis dahin erschienenen Karten zu überliefern. Außer dem lateinischen Texte erschienen

auch Ausgaben mit deutschen, niederländischen, französischen, italienischen, spanischen und englischen Übersetzungen. Die deutsche Auflage kam 1572 unter dem Titel „Theatrum oder Schauplatz des Erdbodens“ heraus. Seit 1576 folgten die „Atlantes minores“, Verkleinerungen, eine Art von Reiseatlanten, von Philipp Galle, dem Rubensschüler, gestochen (Abb. 50). Mit dem „Theatrum“ hat sich der Kupferstich die Kartenherstellung völlig erobert, in Italien war er schon früher durchgedrungen. Der Holzschnitt vermochte mit seiner derberen Ausdrucksform der überaus verwickelten Kleindarstellung des Kartenbildes mit den ineinander greifenden Zügen und Aufschriften nicht mehr zu folgen und mußte deshalb mehr und mehr weichen. Gerade die Kartenwerke trugen das meiste dazu bei, den Holzschnitt aus dem Buche bald vollständig zu verdrängen. Wie Grüninger glaubte auch Ortelius die Bilder- und Erläuterungsbeilagen ausdrücklich rechtfertigen zu müssen. „Soviel,“ schreibt er, „das Hinterteil oder den Rücken dieser Karten betrifft, dieweil daß uns unangenehm zu sein, solichs dem Leser so ganz flach für die Nas zu halten, ansehen tät, haben wir derhalben nach unseren Verstand, so wir derhalben haben, von jedweden etwas geschrieben, welches der Leser für einen Rastplatz oder Ergötzung, da er vom Gehen müd sei, brauchen und seinen Atem, ehe er weiter zeucht, herschöpfen mag.“ Als Geleitwort gab der Verleger die Stelle aus Cicero mit: „Das Roß ist zum Tragen und Ziehen geschaffen, der Ochs zum Pflügen und den Acker zu bauen, der Hund zum Jagen und das Haus zu hüten, der Mensch aber, um mit den Augen des Verstandes die Gelegenheit der Welt zu besehen und zu überdenken.“ Wie Sebastian Münster in seiner „Kosmographie“, so führt auch Ortelius seine Gewährsmänner an, die ihm zur Zusammenstellung seines Werkes geholfen haben und bittet um weitere Karten jeden, der solche liefern könne: „wir sollen,“ heißt es dabei, „dieselb also auf unser Kosten neben Danksagung und seines Namens löblichem Gedächtnis insonderheit lassen schneiden.“

Das mächtig aufblühende Holland wurde immer mehr der Mittelpunkt großer kartographischer Unternehmungen. Im Jahre 1584 erschien bei Christoffel Plantin zu Leyden der „Spieghel der Zer-

waerdt“, von Lucas Jan Waghenaer, der erste wirkliche Seeatlas mit 22 Karten in Küstenansichtsform, wo eine Vereinigung von Aufriß und Grundriß versucht ist. Als Rumold, der jüngste Sohn Gerhard Mercators, im Jahre 1600 gestorben war, verkauften die Erben die Kupferplatten 1604 an den Kupferstecher und Karten-

ORBIS TERRARVM.

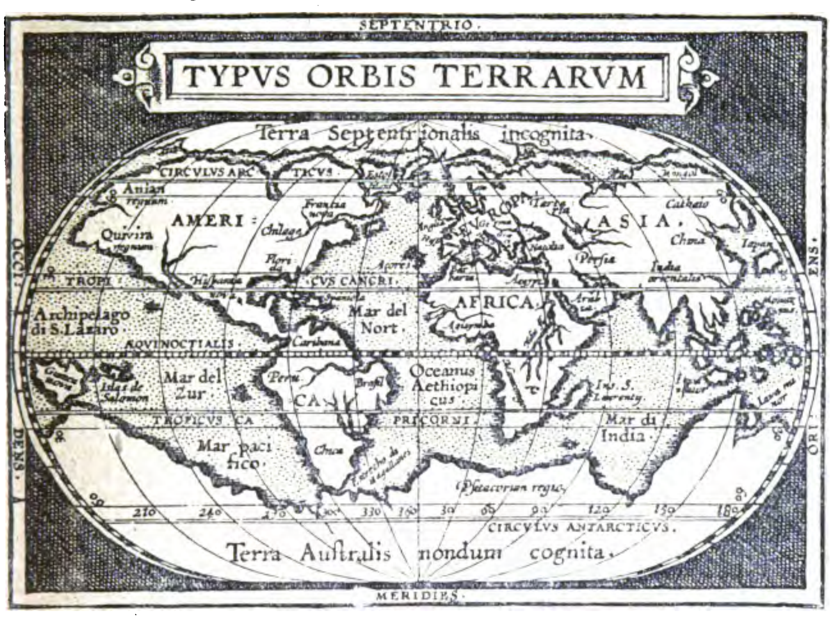


Abb. 50. Weltkarte. Antwerpen, Christoph Plantin 1589.

händler Josse Hondt (Jodocus Hondius), der nun eine Auflage nach der andern herausgab und ganz Europa mit den immer mehr begehrten Sammlungen versorgte. Die Ausgaben sind seit 1611 durch ein schönes Doppelbildnis der beiden gestorbenen Unternehmer Mercator und Hondius ausgezeichnet: beide haben je eine Erdkugel vor sich, an der sie mit dem Zirkel messen, im Hintergrund hängt eine Karte von Europa. Auch das Titelblatt zur deutschen Ausgabe von 1634 hat die beiden führenden Männer der Kartenkunde vereint:

auf einem Säulenaufbau kniet der Himmelsträger Atlas, rechts von ihm ist Mercator mit einer Erdkugel beschäftigt, links Hondius; unten zeigen sich Gestalten verschiedener Völkerschaften. Spätere große Unternehmungen sind der „Atlas Novus“ von Willem Janszoon Blaeu (1638) und der „Atlas Magnus“ von Joan Blaeu (1650). Mit diesen Leistungen war die erste Blütezeit der Kartenwerke erreicht, ihrer Herstellung auf lange Zeit hinaus der Weg gezeigt, bis die Fortschritte der Wissenschaft und Technik wieder andere Richtungen wiesen.

Die Entdeckung Amerikas hatte in Verbindung mit der neu erfundenen Kunst des Buchdrucks die Teilnahme der alten Welt an der Erdkunde erfolgreich angeregt. Die Reise- und Länderbeschreibungen wurden zu einem besonderen Zweige des Buchhandels, zu den beliebtesten Lesebüchern des Volkes, die unterhielten und belehrten, von wunderbaren Völkern, Tieren und Pflanzen, von den Schätzen und Reichtümern des Bodens, von den Heldentaten der kühnen Seefahrer und Eroberer zu erzählen wußten. Waren es erst einzelne Briefe, Berichte und Zeitungen von Teilnehmern, die begierig aufgegriffen und gelesen wurden, so entstanden bald Sammlungen von Berichten, die einen umfassenden Überblick über all die erlebten Wunder gewährten. So gab der deutsche Buchdrucker Valentin Fernandez im Jahre 1502 zu Lissabon eine heute sehr selten gewordene Reisesammlung mit einer Widmung an König Emanuel von Portugal heraus, worin der Fürst als der Josua gerühmt wird, der das gelobte Land habe schauen dürfen, aus dem jetzt kostbare Spezereien, Edelsteine, Metalle, wertvolle Hölzer und seltene Tiere nach Portugal kämen. Es waren mittelalterliche Reiseberichte, durch die der kluge Herausgeber das ungeduldige Portugal zum Ausharren bei seinen Entdeckungsfahrten zu bestärken suchte.

Noch seltener, nur in der Marciana zu Venedig vorhanden, ist das italienische „Libretto de tutta la navigatione de re di Spagna“, das am 10. April 1504 bei Albertino Vercelle in Venedig erschien und über die Unternehmungen von Columbus, von Alonso Niño, von Vicente Yañez Pinzon Bericht erstattete.

An Bedeutung werden diese beiden Reisesammlungen von einer dritten überragt, die 1507 in Vicenza mit dem Titel „Paesi novamente retrovati“ erschienen ist und mehrere Erstausgaben von Berichten enthält. Ihr Herausgeber war Tracan Montalboddo, ein Mann, der das Begehren seiner Zeitgenossen kannte und mit seiner Sammlung ein oft gedrucktes, viel gelesenes Lesebuch schuf. Karten und Bilder suchten die einzelnen Ausgaben noch begehrenswerter zu machen. Eine deutsche Übersetzung gab Jobst Ruchamer in Nürnberg 1508 unter dem Titel „Neue unbekannte Land und eine neue Welt in kurz vergangener Zeit erfunden“ heraus. Er sei, schreibt Ruchamer, durch einen guten Freund veranlaßt worden, das Büchlein aus welscher Sprach zu verdeutschen, weil daraus die Wunder Gottes zu erkennen seien durch „die wunderlichen schönen und lustigen Inseln mit nackten schwarzen Leuten, seltsamen und unerhörten Sitten und Weisen, auch seltsamen wunderlichen Tieren, Geflügeln, köstlichen Bäumen, Spezereien, mancherlei Edelgesteinen, Perlen und Gold, welche bei uns hoch geachtet und daselbst bei ihnen gemein seind.“ Der gleiche Drucker Georg Stüchs brachte im gleichen Jahre auch eine niederdeutsche Übersetzung auf den Markt.

Noch größere Verbreitung fand die Sammlung Johann Huttichs „Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum“ von 1532, die, zwei Jahre später von Michael Herr verdeutscht, den Titel erhielt: „Die Neue Welt der Landschaften und Insuln, so bisher allen Altweltbeschreibern unbekannt, jüngst aber von den Portugalesern und Hispaniern in niedergänglichen Meeren herfunden.“

Den Höhepunkt erreichten diese Reisebeschreibungen in dem umfangreichen Sammelwerk „Navigationi et viaggi“, das Gian Battista Ramusio und Tommaso Giunta in den Jahren 1550 bis 1559 zu Venedig bei den Erben von Lucantonio Giunta mit mehreren Karten und Bildern veröffentlicht haben. Es besitzt noch heute hohen wissenschaftlichen Wert.

Was in den weiteren Jahrzehnten folgte, entstand vor allem aus der Unternehmungslust der Verleger heraus und bot bunte

Musterkarten aller möglichen Berichte. So sammelte Sigmund Feyerabend 17 Texte von Reisebeschreibungen aus dem Heiligen Lande und gab 1584 sein „Reisebuch des Heiligen Landes“ heraus. Theodor de Bry und seine Söhne in Frankfurt brachten seit 1590 „Reisen nach Indien“ Band für Band auf den Markt, bis die Sammlung allmählich auf 13 Teile anschwoll. Es war ein ungeheueres Bilderbuch, das so, mit zahlreichen Karten, Tafeln und Abbildungen geschmückt, in Umlauf kam. Dasselbe Gepräge trug auch die „Sammlung von Schiffahrten“, die Levin Hulsius und seine Erben zu Frankfurt seit 1606, wieder mit zahlreichen Bildern ausgestattet, in Viertelsbogengröße auf den Markt warfen. Im neunten von den 26 Teilen heißt es ruhmredig genug: „In diesen Historien kann einer in seinem Bett oder in seiner Schreibstube gleichsam als in Indien herumbspazieren, sintemal er nicht allein die vollkommene Beschreibung lesen, sondern auch die Städte, Inseln und alles, was es daselbst zu sehen, gleichsam leibhaftig und abgemalet und zugegen haben könne.“ Der vierte Teil bringt die „Wahrhaftigen Historien einer wunderbaren Schiffahrt, welche Ulrich Schmidel von Straubing von 1534 bis 1554 in Americam oder Neuenwelt bei Brasilia und Rio de la Plata gethan“; eine der zahlreichen Kupfertafeln stellt den berühmten Verfasser der Historien dar.

Wissenschaftlich bedeutsamer war die Reisesammlung (The principal navigations, voiages and discoveries of the English nation), mit der der Engländer Richard Hakluyt die Kenntnis von den Entdeckungsreisen der vorhergegangenen Jahrhunderte seit 1589 bereichert hat. Als der Herausgeber starb, gab Samuel Purchas im Jahre 1625 den Nachlaß in vier Bänden heraus. Es waren alles wertvolle Quellenwerke, nach den Richtungen der Fahrten geordnet und die entferntesten Länder und Völker beschreibend.

So hatte die Entwicklung der Reisebeschreibung allmählich einen weiten Weg durchlaufen von den kleinen Einzelberichten eines Christoph Columbus, eines Americo Vespucci, eines Maximilianus Transylvanus bis zu den bändereichen Sammlungen der späteren Zeit: ein getreues Spiegelbild der unendlichen Erweiterung,

die das Antlitz der Erde und die Teilnahme der Menschen an der Erdkunde in dem Zeitraume eines Jahrhunderts erlebt hat. In seinem kleinen Schriftchen „Globi terrestris compendium, Figur und Gestalt des ganzen Erdklotzes“ spricht der verdienstvolle Kartenstecher Mathias Quad 1598 von dem Nutzen der Erdkunde für die Erweiterung des Gesichtskreises der Menschen. „Droben im Schwaben,“ schreibt er, „und Odenwald wird man ziemlich betagte Leut finden, die, wie mir selbst kundig, es ganz für ein Fabel halten würden, daß ein Meer oder See in der Welt wäre, wo sie es nicht der Bibel zu Gefallen glaubten.“ Quad selbst hat durch seine wertvolle Kartensammlung von 1594 (Europae particularis et universalis descriptio) erfolgreich dazu beigetragen, daß ein so beschränkter Gesichtskreis immer mehr zu den Seltenheiten wurde, daß das stetig erweiterte Kartenbild den Menschen über die wahre Gestalt der Erde, auf der sie lebten, eine anschauliche Vorstellung gab. Schon erschienen auf den Titelblättern die vier Gestalten von Europa, Amerika, Afrika, Asien als sinnbildliche Zeugnisse der erweiterten Weltkenntnis. Die vorliegende Übersicht hat nur von ungefähr die Wege gewiesen, die diese Entwicklung im Buch und Kartenwerk gegangen ist, sie hat die ungeheuere Bedeutung der vervielfältigenden Kunst für die Vertiefung der Erdkunde veranschaulichen wollen.

Wenn über die Werke der Erd- und Länderkunde gesprochen wird, darf eines großen Unternehmens aus der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht vergessen werden, das eine überragende Stellung einnimmt und zu den begehrtesten Büchern des ganzen Zeitraums gehört hat, der „Cosmographia“ Sebastian Münsters. Wir wissen, daß sich der gelehrte Verfasser seine Sache nicht leicht gemacht hat. Um getreue Städtebilder zu erhalten, wandte sich Münster an die Landesfürsten und die Behörden der bedeutendsten Städte in Deutschland, Italien, Frankreich, England, Polen und Dänemark und bat sich Bilder von den Städten und Ortschaften aus. „Was ich aber erlangt habe,“ schrieb er in seiner Vorrede, „wird in diesem Buche mit ewigen Lob denen, so ihr Hilf herzu gethan, an jedem Ort gemeldet. Von manchem Ort ist mir auf mein Anlangen kein

Antwort worden. Es hat sich auch manch Ort beklagt, daß es mir nicht hat mögen zu willen werden eines geschickten Malers halb, wie dann ich auch bei etlichen großen Städten erfahren hab, daß nicht ein jeder Maler eine Stadt in Grund legen kann." Vor allem sei Italien reich an geschickten Malern, die gute Städtebilder von Rom, Neapel, Venedig, Florenz geliefert hätten. Schon im Jahre 1528 hatte Münster seiner „Erklärung des neuen Instruments der Sonnen" eine Vermahnung und Bitte an alle Liebhaber der lustigen Kunst Geographia angehängt, ihm Hilfe zu tun zu wahrer und rechter Beschreibung deutscher Nation. „Es ist kund und offenbar," heißt es dort, „daß die Landtafeln deutscher Nation, so jetzund in etlichen Jahren herfürkommen sind, nicht mit rechter Observierung der Mittagslinie gemacht sind. Es macht und druckt sie einer dem andern nach, es sei gerecht oder nicht." Unter den Fürsten und Landesherrn unserer Zeit seien wenige, die auf ein solches Unternehmen Kosten verwendeten. „Aber das unangesehen müssen wir dennoch einen Fund suchen, daß wir ordentlich unser Deutschland beschreiben in Landschaften, Städten, Märkten, Dörfern, merklichen Schlössern und Klöstern, Bergen, Wäldern, Wassern, Seen, Fruchtbarkeiten, Eigenschaften, Art, Hantirung, merklichen Geschichten und Antiquitäten, so noch an etlichen Orten gefunden werden." Er will einen Anfang machen und hofft, daß ihn die Geographen seiner Zeit unterstützen werden. Konrad Peutinger wird den Umkreis von Augsburg, Johannes Aventinus Regensburg oder Landshut übernehmen. Wenn man so nach einheitlichem Plane arbeite, so werde eine Beschreibung entstehen, aus der man sehen könne, was für ein Land unsere Vorfahren zu ihrer Besitzung haben eingenommen, nicht ein rauhes und ungeschlachtes Land, sondern ein Paradies und Lustgarten, in dem wir Alles finden, was zu menschlichen Lebens Erhaltung not ist. Münster sah sich in seiner Hoffnung auf allseitige Mithilfe nicht betrogen, wenn er auch vielfach mehr erwartete, als ihm zuteil ward. So schreibt er einmal: „Es hat der hochwürdig Herr und Fürst Johann, des hl. römischen Reichs Churfürst, Erzbischof zu Trier und Graf zu Eisenburg, auf mein Anforderung ganz genädiglichen

zu diesem Werk Anno Christi 1548 lassen contrafeten seines Fürstentumbs fürnehmste und uralte Stadt Trier und damit allen Kunstliebhabern angezeigt, was adelichs Gemüts er trägt gegen der löblichen Kunst der Cosmographei. Hätt ich bei etlich andern Bischöfen, die auch Land und Städte unter ihnen haben, durch mein fleißiges Ansuchen eine solche Gutwilligkeit und fürstlich Gemüt gefunden, ich wollt dies Werk der Cosmographei noch herrlicher ausgestrichen und zugerichtet haben." Von Sitten erhielt Münster durch das Kapitel und den Rat ein Bild der Stadt zugeschickt, ebenso von Solothurn, Baden, Rufach, Colmar, Weissenburg, Landau, Speier, Worms, Lindau, Freiburg, Nördlingen, Wien und anderen Orten. Nirgends vergißt der Herausgeber die Vermittler zu nennen, denen er die übersandten Bilder verdankte. Es mag nicht wenig Aufsehen erregt haben, als das Werk mit den Namen der willfährigen Städte und Gelehrten erschien. Von Frankfurt a. O. heißt es, der Verfasser habe der Städte in Deutschland nicht viele gefunden, die auf sein Schreiben so gutwillig gewesen.

Als das Werk im Jahre 1544 zum ersten Male erschien, war es ein Versuch, bei dem vor allem noch die wertvollsten Zutaten des vollständigen Werkes, die großen Städtebilder, fehlten. Das Ziel war freilich auch hier schon gegeben: es sollte ein Volksbuch werden, „das unsern Nachkommen über 400 Jahr gefallen wird", eine Zusammenfassung alles geographischen und naturwissenschaftlichen Wissens der Zeit, ein Bilderbuch, das den weitschichtigen Text in lebendige Gestalten zum Schauen und Vorstellen umzugestalten suchte. Es war eine vaterländische Tat, daß der Verfasser seinen Wissensschatz in deutscher Sprache ausgab. Niemand, meinte er, soll darüber die Nase rümpfen, da die Darstellung auf den besten Quellen beruhe. „Werden diese in der lateinischen Sprache für gut geachtet zu lesen und haben bei den Gelehrten ein großes Ansehen, warum sollen sie in der deutschen Sprache nit auch etwas gelten?" Für die Gelehrten und für das Ausland kamen lateinische Übersetzungen heraus.

Als die wichtigste der von Münster selbst geleiteten Ausgaben hat der Druck von 1550 zu gelten, wo zum ersten Male die Städte-

abbildungen enthalten sind. Der Titel kündet das Ereignis in langatmigen Worten an: „Cosmographei oder Beschreibung aller Länder, Herrschaften, fürnehmsten Städte, Geschichten, Gebräuche, Hantirungen, jetz zum dritten Mal trefflich sehr gemehret und gebessert in weltlichen und natürlichen Historien. Item uf ein neues mit hübschen Figuren und Landtafeln geziert, sunderlichen aber werden darin contrafetet sechsundvierzig Städt, unter welchen bei dreissig aus teutscher Nation nach ihrer Gelegenheit darzu kommen und von der Städte Oberkeiten dahin samt ihren Beschreibungen verordnet." Den gesprächigen Titel fassen allerlei Darstellungen mit den Wappen des heiligen römischen Reichs deutscher Nation, den Sinnbildern fremder Völker und mit einer exotischen Landschaft ein. Die Widmung ist an König Gustav Wasa von Schweden gerichtet, sie verzeichnet als Ziel des Werkes „die Beschreibung der ganzen Welt mit allem, was drinnen ist". Der Baseler Drucker Heinrich Petri hatte den ganzen Schmuckvorrat seines Hauses aufgeboten, um das Werk so zierreich als möglich auszustatten. Alle Einzeltitel zu den Teilen und Karten sind mit Leisten und Einfassungen geschmückt, die der Drucker zum größten Teil schon früher verwendet hat: so begegnen uns mehrere Zeichnungen Holbeins wieder, darunter die beiden Größen der Apostel- und Evangelistenumrahmung. Dazu kommt ein unermeßlicher Reichtum an Karten, Städtebildern und Darstellungen aller Art. Nur Hartmann Schedels Weltchronik läßt sich damit vergleichen. Wie diese, so bringt auch die „Kosmographie" zahlreiche erdichtete Bilder. Manche Holzstöcke sind für die verschiedensten Gegenstände verwandt, ein und dieselbe Fürstengestalt ist für mehrere Kaiser, ein und dasselbe Städtebild für nicht weniger als fünf Orte abgedruckt. Von den Personenbildnissen verdient vor allem jenes von Erasmus von Rotterdam genannt zu werden, Münster hat dazu das berühmte Holbeingemälde erhalten, das Bonifacius Amerbach in Basel besaß. Die Übertragung auf den Holzstock geschah durch Hans Rudolf Manuel, denselben Künstler, der es sich nach dem Beispiel Lukas Cranachs nicht versagen konnte, eines der dargestellten Ungeheuer der Kosmographie sowie den Abgott von Kalikut mit der päpstlichen

Tiara zu krönen. Zu schauen und zu staunen gab es in dem Werke Münsters wahrlich nicht wenig. Wunderbare Menschen, Tiere, besonders Vögel, Pflanzen wechselten mit Darstellungen von Sitten und Gebräuchen. Hier sah der Beschauer einen Schiffsuntergang, dort eine Seeschlacht aus dem punischen Krieg abgebildet. Solchen die Schaulust stillenden, an das Wunderbare und Wunderliche streifenden Bilderschmuck mochte das Geschlecht von damals nicht missen. Der Zug zum Phantastischen stack ihm noch zu tief im Blut. Christoph Columbus hätte wahrlich nicht nötig gehabt, zu den geschauten wirklichen Wundern noch unwahre hinzuzudichten, und doch lesen wir auch bei ihm von Sirenen, von Menschenfressern mit Hundsgesichtern, von Leuten mit Schwänzen, mit einem Auge auf der Stirne, von einer Amazoneninsel. Kein Wunder, daß da die Verleger, wie Hans Grüninger, Christoph Froschauer, Heinrich Petri, dem Geschmacke der Zeit entgegengekommen und ihre Werke reich mit Wundergestalten ausgeschmückt haben; daß sich auch hier und da Widerspruch dagegen erhob, zeigt uns außer dem Urteil Pirkheimers über die Ptolemaeus-Ausschmückung Grüningers auch die zweite Auflage von Johann Stumpfs „Schweizer Chronik" aus dem Jahre 1586, wo der Herausgeber und Sohn des Verfassers, Johann Rudolf Stumpf, die vorgenommene Sichtung des Werkes mit folgendem bemerkenswerten Satz begründet: „Damit die Größe dieses Buches und der Kost geringer werde, haben wir nit allein einen kleineren Buchstaben und geschmeidiger Papier genommen, sondern auch unzählbar viel erdichteter und unnötiger Figuren, mit denen das ganz Werk vormals über die Maßen durchaus gefüllt und beschwert gewesen, ausgemustert und allein die Landtafeln, Contrafacturen der Städte, Schlachten, namhaften Personen und Wappen bleiben lassen." Die Herausgeber und Drucker der Kosmographie Münsters kannten nun freilich keine solche Bedenken. Je öfter das Werk erschien, desto stärker schwoll es an. Von allen Seiten begehrt, hat es 46 Ausgaben in sechs Sprachen erlebt.

Trotz aller Mängel und Schwächen der Welt- und Reisebeschreibungen jener Zeit geht ein großer Zug durch diese Literatur,

das Bestreben, nach der Wirklichkeit zu schildern und den Gesichtskreis der Menschen zu erweitern. Wenn einer der bedeutendsten Reisenden des 16. Jahrhunderts, Sigmund von Herberstein, die Feder ergriff, um das geheimnisvolle Rußland seiner Zeit zu schildern, so war er dazu durch eigene Anschauung hervorragend gerüstet. Betrachten wir seine schöne Ausgabe „Moscovia die Hauptstadt der Russen", die 1557 Michael Zimmermann in Wien gedruckt hat! Im Vorwort kann der Verfasser berichten, daß sein Werk bereits mehrmals veröffentlicht, auch ins Wälsche übertragen worden, trotzdem vergriffen und nirgends mehr zu haben sei. So habe er das Buch ins Deutsche umgearbeitet für die vielen, „die nicht Latein können und doch begierig sind, dergleichen Sachen einen Grund zu wissen." Einen besonderen Reiz verleihen dem schönen Buche die Bilder darin, die auf Zeichnungen Augustin Hirsfogels zurückzuführen sind (vgl. Abb. 51). Da stellt sich uns zuerst der Zar Basilius in schmuckloser Tracht vor. Ihm gegenüber erblicken wir „der Moscoviter Rüstung", einen Reiter mit zwei prächtig gesattelten Pferden. Dann folgt Herberstains Ernennung zum Bakkalaureus, seine Ausrüstung als Führer von steirischen Reitern, endlich sein Ritterschlag durch Kaiser Maximilian I. Berühmt ist vor allem die Karte Rußlands geworden, die sich an eine Radierung Hirsfogels von 1549 anlehnt, nicht minder berühmt sind die viel umstrittenen Darstellungen des Bisons und des Urs, die der Beschreibung Litauens eingefügt sind, sie gehören zu den schönsten Tierabbildungen jener Zeit und sind um so wertvoller, als der Ur bekanntlich bald nachher ausgestorben ist.

Den beliebten Bilderwerken, die Holzschnitt und Kupferstich schufen, reihten sich die Städtedarstellungen ein, wie sie vor allem durch Sebastian Münster zu Ansehen gekommen sind. In Frankreich gab Antoine du Pinet (1564), in Italien Giulio Ballino (1569) Sammlungen solcher Bilder heraus. Sie wurden weit übertroffen durch das gewaltige Sammelwerk „Civitates orbis terrarum", deutsch „Beschreibung und Kontrafaktur der vornehmsten Städte der Welt", das der Kölner Stiftsdechant Georg Braun zusammen mit den Kupferstechern Simon Novellanus und Franz Hogenberg seit 1572

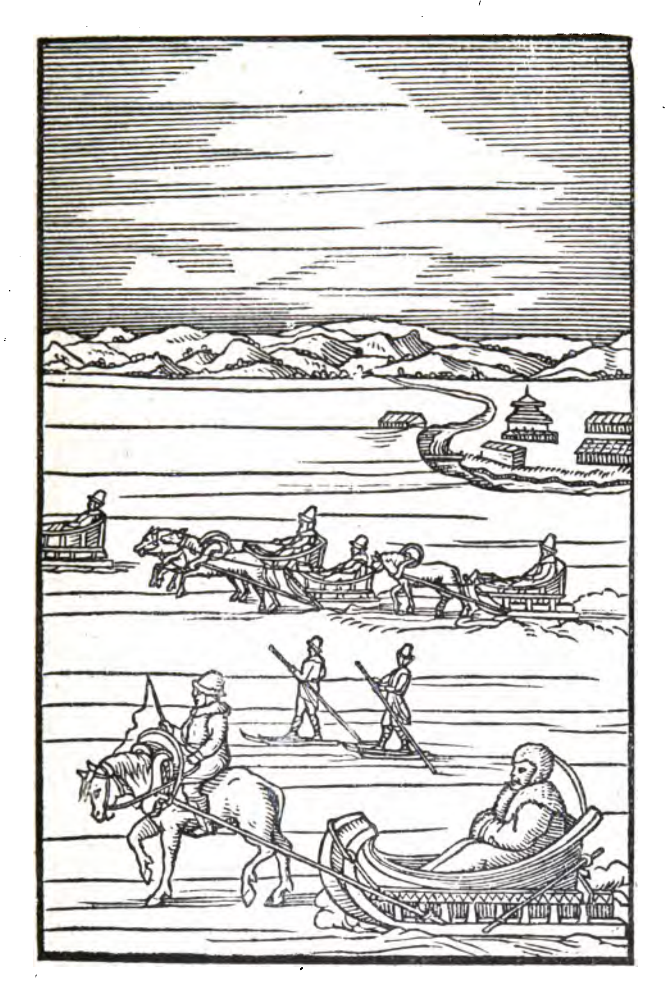


Abb. 51. Holzschnitt aus Herberstein, Commentari della Moscovia. Venedig 1550.

in sechs Teilen und 370 Tafeln zu Köln veröffentlicht hat. Es war ein vorher nie gesehenes Prachtwerk, das damit auf den Markt gekommen ist. Dem Bedenken, daß durch die Abbildung der Städte den Feinden im Kriege gedient würde, begegnet der Herausgeber

mit dem Hinweis, daß der Hauptfeind, „die blutdürstigen Türken, welche keine geschnittenen oder gemalte Bilder leiden, das Buch nimmer, wie hohen Nutz es ihnen auch bringen könnte, zulassen werden“. Von allen Seiten liefen Zeichnungen und Bilder ein, so daß das Vorwort eine ganze Reihe hilfsbereiter Männer, darunter vor allem Abraham Ortelius, Georg Hoefnagel und Cornelius Caymox nennen durfte. Im zweiten Teil konnte der Herausgeber rühmen, daß der Anfang des Werkes bereits vergriffen sei, so sehr habe das Unternehmen gefallen. Er schließt seine Vorrede mit einer dringenden Aufforderung an den Leser: „Es werden auch wohl etliche sein, welche noch etlicher Städte Beschreibung in diesem Buch nit finden. Denn welcher wird nit, alsbald er das Städtebuch auftut, am allererst sein väterliche und Geburtstadt suchen? Die wird man zum Teil im ersten zum Teil in diesem andern Buch finden. Welche aber mangeln, dieselbigen sind entweder durch Nachlässigkeit oder sonst, daß man der Unkosten hat wollen verschonen, ausgelassen, besonders darumb ist solchs geschehen, damit das Buch nit zu groß würde und, wann mans zu teur einkaufen müßte, der Liebhaber der Histori darvon abgeschreckt würde. Welcher aber sein väterlich und Geburtstadt in diesen zweien Büchern nit findet, will ich denselben freundlich gebeten haben, er lasse dieselbe nach dem Leben abmalen und sende sie zu mir, will ich solche durch den kunstreichen Franciscum Hogenberg artig reissen lassen und mit ehrlicher Meldung in das erste oder in dies ander Buch einsetzen oder sonst für das dritt Buch behalten.“ Es ist ergötzlich zu lesen, wie der Herausgeber sich gegen den Vorwurf verteidigen muß, daß sich seine so weltlich gerichtete Schriftstellertätigkeit nicht mit seinem geistlichen Berufe vertrage. Er verweist seine Gegner auf berühmte Beispiele aus der Geschichte, will ihnen aber nicht verhalten, daß ihn seine natürliche Neigung zu schönen Figuren und lustig ausgedrückten Gemälden reize und entzünde. Den Vorworten entsprechend, die das Aufkommen und Großwerden der Städte, die Kräfte und Leistungen des Bürgertums schildern, wird auf den Titelblättern in prunkvollen Bildern gezeigt, wie die Städte gegründet wurden, wie sie sich entwickelten und ihre

Bewohner zu den bürgerlichen Haupttugenden: Eintracht, Botmäßigkeit, Fleiß, Frömmigkeit, Würde, Gerechtigkeit, Friedensliebe erzogen.

Dank der Geschmeidigkeit des Kupferstichs, dank der Unternehmungslust der Kupferwerkstätten, dank der Beliebtheit solcher Bilderfolgen hatte sich der Vorrat an bildlichen Darstellungen allmählich ins Unendliche vermehrt, die Welt- und Reisebeschreibungen waren zu riesigen Bilderwerken geworden, bei denen der Text in den Hintergrund trat. Zugleich war die Prunkverzierung des Titelblatts bereits in ihren Höhepunkt eingetreten, kein Wunder, daß auch die Titelfelder zu den Unternehmungen eines Theodor de Bry, eines Levin Hulsius, eines Georg Braun in große Schaustücke mit Gegenständen aus dem weitschichtigen Inhalt, mit ganzen Indianerzügen, mit Darstellungen von fremdländischen Menschen und Tieren verwandelt worden sind. Hören wir, wie die Verleger solcher Unternehmungen über ihre Tätigkeit dachten. In dem vierten Teil der „Orientalischen Indien" (1600) erläutern die Herausgeber, die Gebrüder Johann Dietrich und Johann Israel de Bry, die Pflicht des Menschen, je nach seiner Begabung durch tätige Arbeit seinem Gotte zu dienen. „Es hat aber," fahren sie fort, „Gott der Herr dem Menschen unter andern auch die Kunst des Malens, Kunststechens, Reissens und deren verwandte Künste geoffenbart, dadurch seine Wunderwerk desto rühmlicher und ansehnlicher zu machen, sintemal hiedurch können für Augen gestellet werden solche Dinge, die über viel tausend Meilen zu sehen sich zugetragen und geschehen sind, welche uns sonst wohl verborgen blieben. Dann obwohl dieselben etlichermaßen auch durch den Druck der Schrift können offenbar gemacht werden, so bleiben sie doch gleichsam todt oder verfinstert, wann sie nicht durch diese Kunst illuminiret und gleichsam lebendig gemacht werden, sintemal durch die figürliche Fürbildung uns alles dermaßen für (vor) Augen gestellt werden kann, als wann wir an den Orten selbst zugegen wären und alles persönlich mit unsern Augen selber sähen."

Der ungeheuere Erfolg der Werke Sebastian Münsters und Georg Brauns hat den Städtebildern allmählich die weiteste Ver-

breitung gegeben. Es erschien kaum mehr ein geographisches oder geschichtliches Werk, das nicht mit Ortsabbildungen ausgeschmückt war. Das Bürgertum sah in ihnen den Ausdruck seiner Kraft und begünstigte sie auf jede Weise. Künstler gab es genug, die sich mit Erfolg dem dankbaren Gegenstand widmeten. Schade, daß so feine Zeichnungen wie die Bilder des Radierers Wilhelm Schäfer, genannt Dilich, zu dessen Ungarischer und Hessischer Chronik von 1606 auf so schlechtes Papier gedruckt sind, daß sie gar nicht zur Geltung kommen können, sie würden Zierden der beiden Ausgaben sein (Abb. 52).

Ihren Höhepunkt erreichte die Herstellung von Örtlichkeitsbildern zuletzt in der Merianschen Topographie, jener beispiellosen Bildersammlung, die von Matthäus Merian (1593—1650) begründet (1642), von den Söhnen Matthäus d. J. und Kaspar zu Ende geführt (1588), zuletzt 31 Teile mit 92 Karten, 1486 Kupfertafeln, 2142 einzelnen Ansichten umfaßte. Wie bei den Werken von Sebastian Münster, Abraham Ortelius und Georg Braun fügte sich das Ganze erst allmählich zusammen, gleich jenen Verfassern bat der Herausgeber in seiner Widmungsvorrede um Abbildungen jedes fehlenden Ortes, „damit solcher diesem Werke incorporirt und es endlich ganz complet werden möge." Neben den Ortsbildern gingen zahlreiche Darstellungen wunderbarer Naturereignisse und geschichtlicher Merkwürdigkeiten, wie Belagerungen, seltener Altertümer u. dgl. einher. Das Hauptziel der Herausgeber aber war, die Schönheit der Städte zu schildern, den Leistungen des Bürgertums ein ehernes Denkmal zu setzen. Daß dabei den deutschen Städten eine besondere Liebe gewidmet wurde, verstand sich bei einem Werke, das in Frankfurt am Main, im Herzen Deutschlands erschienen ist, ganz von selbst. Das Blatt „Heidelberg" z. B. gilt als die beste Darstellung der freundlichen Neckarstadt. Von den Topographien Schwabens, Frankens und der rheinischen Kurfürstentümer geht eine Wärme aus, die im wohltuenden Gegensatz steht zu der entsetzlichen Öde, die damals über dem Deutschland des eben überwundenen Dreißigjährigen Krieges lag. Das Gesamtwerk hat bis heute seinen Wert behalten, Merian ist ein Name vom

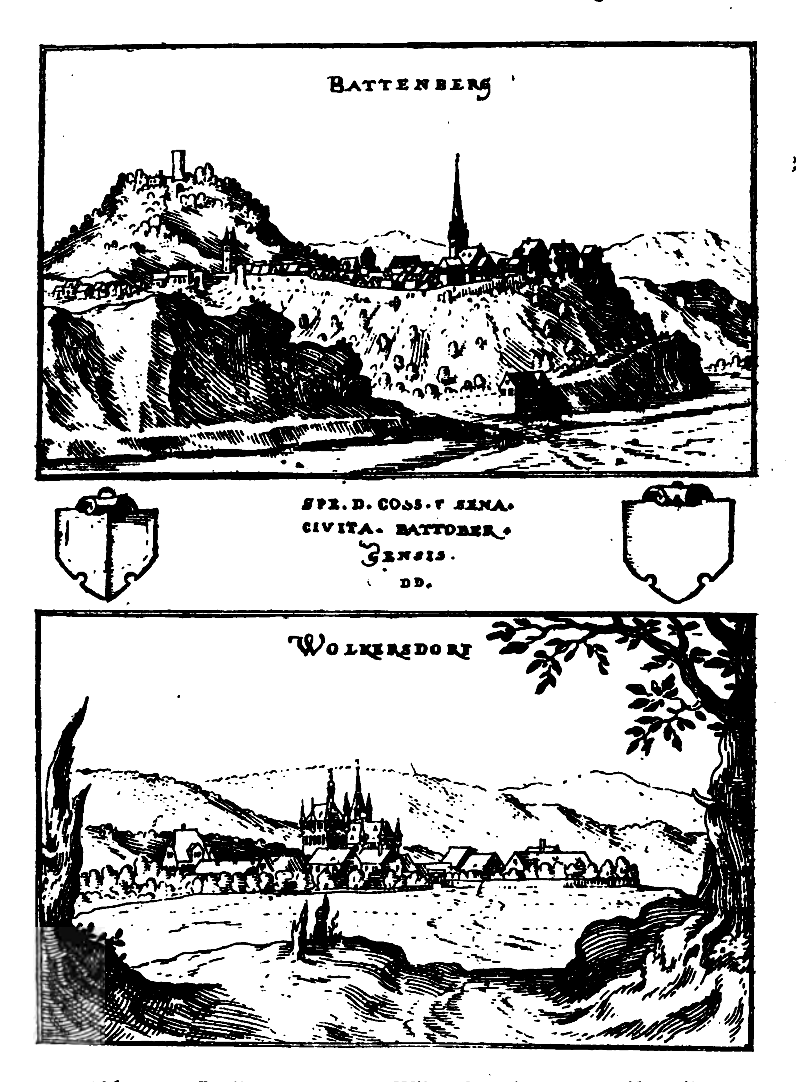


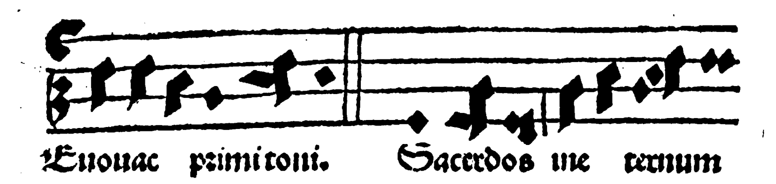
Abb. 52. Radierungen aus: Wilh. Schäfer, Hess. Chronik. Kassel 1606.

besten Klang geblieben. „Er hat,“ rühmt Lützow sein Wirken, „durch seine zahlreichen Abbildungen von Städten und altertüm-

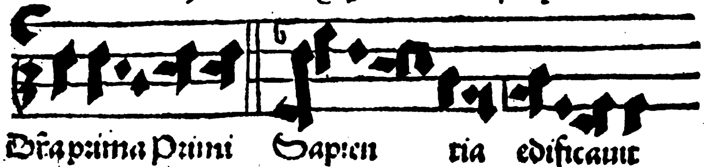
lichen Bauwerken, welche inzwischen stark verändert, vielfach bis auf spärliche Überreste ganz verschwunden sind, der Kunst und Wissenschaft unschätzbare Dienste geleistet."

21. Der Musiknotendruck.

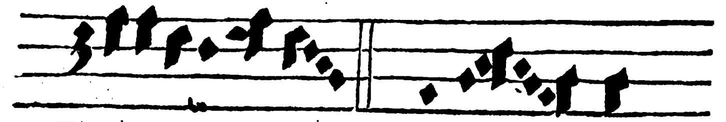
Wie das Kartenwerk, so hat auch die Tonkunst die Buchdrucker vor eine neue, schwierige Aufgabe gestellt, die darin bestand, die Noten, die kunstvollen Zeichen des Tons, zu drucken und die senkrechten Typen mit den liegenden Linien in eins zu verschmelzen. Denn auch hier war man nicht darauf bedacht, etwa neue Zeichen für die Sprache der Musik zu erfinden, sondern das Ziel war wie bei der Schrift, die überlieferten Formen der geschriebenen Tonstärken in die Vervielfältigung zu übersetzen. Man konnte dabei verschiedene Wege gehen. Entweder schnitt man das Notensystem in die Holztafel ein und druckte Noten und Linien zusammen ab (Abb. 53). Das Verfahren bewährte sich in den Lehrbüchern der Musik, wo nur wenige Proben und Beispiele zu geben waren, es blieb auch lange für den Choraldruck verwandt. Für die Dauer war es zu umständlich und befriedigte wegen des ungleichmäßigen, unruhigen Bildes nicht. Von den Handschriften her war man ein zweifarbiges Notenbild: die Linien in rot, die Zeichen in schwarz geschrieben, gewöhnt. Wollte der Drucker dieses, besonders in der Kirchenmusik gebräuchliche Vorbild übernehmen, so mußte er zu dem schwierigen Doppeldruck greifen, der die Linien für sich und die Noten für sich in Metallstücke zu verwandeln und abzuziehen hatte. Die Hauptschwierigkeit dieses Verfahrens war das unumgängliche Ziel, Noten und Linien einander völlig anzupassen. Diesen Weg sind die Notendrucker der Frühzeit samt und sonders auch da gegangen, wo es sich gar nicht um farbigen Druck handelte; auch hier haben sie unter dem Bann des Herkommens und der einmal getroffenen Einrichtung den Notendruck in Doppeldruck hergestellt. Die Note mit ihrem Linienstück auf einen einzigen Typenkegel zu bringen, ist erst verhältnismäßig spät gelungen.



¶ Differentia Prima
In altum arripit notam postremam. Cuius vero carmina in ut inchoāt moxq; in alamire prosiliunt.

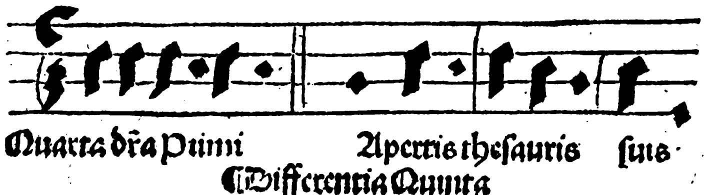


¶ Differentia Secunda
Que proclive descendit. Cuius carmina sunt accepta in cfaut gradatim gradientia.



Tercia differentia Primi. Exur gens

¶ Differentia Tercia
Cuius inicium est ffaut repenthe in la, aut ab alamire descensiua. Hoc modo modulatur.



¶ Differentia Quinta

b iij

Abb. 53. Noten in Holz geschnitten.
Augsburg 1500.

Das Bedürfnis nach vervielfältigten Noten machte sich am frühesten in den liturgischen Büchern, in den Missalien und Chorbüchern der Kirche, geltend. Die Auswege, daß die Drucker in den Meßbüchern leere Räume ließen oder nur die roten Linien druckten, in die die Noten mit der Feder nachgetragen werden konnten, waren für die Dauer nicht zu halten. Die in Holz geschnittenen Noten aber genügten dem Schönheitssinne nicht. Die Noten allein zu drucken, wie es Konrad Fyner in Gersons „Collectorium super Magnificat“ tat, hatte nur als Übergangsversuch zu gelten.

Es ist wohl kein Zufall, daß der erste Musiknotendruck in Rom, am Mittelpunkte der kirchlichen Tonkunst, angewandt wurde. Ihr Erfinder ist ein deutscher Meister, Ulrich Han, dem wir schon als unternehmungslustigen Drucker mit den frühesten Holzschnitten im italienischen Buche begegnet sind; er hat in seinem Missale Romanum von 1476 die ersten gedruckten Noten gebraucht, wie in der Schlußschrift des schönen Buches ausdrücklich vermerkt ist (impressum una cum cantu, quod nunquam factum extitit). Bald folgten an den verschiedensten Orten andere Meister nach, in Deutschland: Georg Reyser zu Würzburg (1482), Michael Wenssler und Jakob von Kilchen zu Basel (1488), Peter Schöffer zu Mainz (1490), Georg Stüchs zu Nürnberg (1491), Erhard Ratdolt zu Augsburg (1491), in Italien: Ottaviano Scoto zu Venedig (1482), Stephan Planck zu Rom, Nikolaus von Frankfurt, Johann Hamman und Johann Emerich zu Venedig. Alle Werkstätten, die auf den liturgischen Druck, auf die Herstellung von Meß- und Chorbüchern, eingerichtet waren, gingen auch zum Notendruck über (Abb. 54). Die bedeutendste Leistung darin liegt in den schon erwähnten venetianischen Chorbüchern, einem Graduale und Antiphonarium, vor, die Johann Emerich in den Jahren 1499 und 1500 für Lucantonio Giunta hergestellt hat. In der Gestalt der Noten wechselte im Anschluß an die handschriftlichen Vorlagen die römische Form (Nota quadrata) mit der gotischen, der Hufnagelform, ab, bis die letztere allmählich das Übergewicht erhielt. In einer kleinen Schrift aus dem Jahre 1557 „Aus Glareanus Musik ein Auszug“ schreibt der Herausgeber: „Von allen Noten Figuren, wie man sie malen oder schreiben soll, ist mancher-



Abb. 54. Notendruck in rot und schwarz.
Venedig 1493.

lei Meinung. Die Deutschen bei 60 oder 70 Jahren her machen Roß-nägel aus den Noten und vermeinen, sie haben es wohl ausgericht, so von alters her alle Noten seind aus der Kunst geschrieben, als Franchinus künstlich anzeigt im andern Buch seiner Musik wie auch

noch Ordensleut im Brauch hand im Mehrenteil der Klöster. Deshalben wir es bleiben lassen bei den alten. Ein jeder mal sie, wie es ihm gelingt.“ Das Beharrungsvermögen hat also auch hier seine Zauberkraft bewährt. Eleazar Genet, Carpentras genannt, hat in seinem Messenwerk von 1532 mit runden Noten drucken lassen, ist aber mit dieser Neuerung nicht durchgedrungen.

Was Ulrich Han für die Choralmusik, für die Noten von einerlei Zeitdauer war, wurde Ottaviano dei Petrucci (1466—1539) für die Figuralmusik: der Erfinder der gedruckten Musiknoten mit verschieden bemessener Zeitdauer. Am 25. Mai 1498 stellte die Republik Venedig dem erfindungsreichen Drucker und seinen Geschäftsgenossen Amadeo Scoto und Nicolo da Raphael ein Nachdrucksverbot auf zwanzig Jahre für die Kunst des Figuralnotendruckes aus. Am 15. Mai 1501 erschien das erste Druckwerk dieser Art, „Odhecaton“ betitelt, worin Petrucci darauf hinweist, daß die Drucker trotz ihrer rührigen Tätigkeit die musikalischen Kunstschöpfungen vernachlässigt hätten; er sei, von Bartholomäus Budrio ermuntert und beraten, endlich der Schwierigkeiten Herr geworden. Auch dieser Notendruck ist mit dem doppelten Verfahren bewerkstelligt: die Noten wie die Linien sind für sich gedruckt. Nach diesem Gelingen gab sich der glückliche Erfinder erst in Venedig, seit 1511 in seiner Heimat Fossombrone eifrig der Musikvervielfältigung hin. Die Tonkunst verdankt ihm eine stattliche Reihe von Liedersammlungen, Mess-Ausgaben, Lamentationen und Lautenbüchern. Papst Leo X. stellte ihm am 22. Oktober 1513 einen anerkennenden Gnadenbrief aus, der alle seine geplanten Figural- und Choralbücher, Orgel- und Lautentabulaturen vor dem Nachdruck schützen sollte. Die Drucke selbst sind einfach und gediegen, in kleines Querformat gestaltet, nur mit dem Druckerzeichen ausgeschmückt. Jede Stimme ist für sich abgedruckt und mit der entsprechenden Überschrift bezeichnet. Statt der Aufschriften „Tenor“, „Altus“, „Bassus“ sind häufig nur die verschnörkelten Anfangsbuchstaben T, A, B, eingesetzt. In solcher Gestalt gingen fast alle Tonwerke des 16. Jahrhunderts aus. Meist waren es Sammlungen von Tonsätzen der verschiedensten

Meister, erst seit der Mitte des Jahrhunderts begannen die Musiker ihre Werke in selbständigen Sammlungen herauszugeben.

Der erste deutsche Buchdrucker, der sich die italienische Erfindung zu eigen und nutze machte, war Erhard Öglin von Augsburg, ein Meister, der wie Hieronymus Formschneider die Typen selbst schnitt und zu hoher Kunstfertigkeit befähigt war, nur schade, daß ihn beständige Geldsorgen niedergehalten haben. Die gelehrte Celtisgesellschaft ließ im Jahre 1507 bei ihm unter Führung des Humanisten Celtis das Lehrbuch des musikbegeisterten Peter Tritonius „Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum“ drucken und feierte den Meister in einem Schlußgedichte als ersten deutschen Drucker niedlicher Noten. Der Humanistenkreis, der seine Begeisterung für die Welt des Altertums auch gerne in der Sprache des Bildes ausdrückte, ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, ohne den Parnaß mit dem geigenden Apollo und den Musen, mit verschiedenen Instrumenten versehen, darzustellen. Ein zweiter Holzschnitt führt in die Umgebung Jupiters, wir sehen Phöbus auf einer Harfe spielen, Merkur zur Rechten, Pallas zur Linken, Pegasus zu Füßen. Die neun Musen, Instrumente spielend, umgeben die Darstellung. Die beiden Bilder gehören zum frühesten die Welt der Musik heranziehenden Buchschmuck. Es ist wohl kein Zufall, daß der Frühdruck lieber die Lehrbücher als die Tonwerke mit Bildern geschmückt hat. Das Lehrbuch ist völlig gedankenhaft, es bedarf des anschaulichen Bildes, um den Leser anzulocken, dieser Grundsatz scheint vielfach die Ausschmückung der Bücher geleitet zu haben. Die oft gedruckten Einführungen von Franchino Gafori (Gafurius) und Pietro Aron in die Musik stellen gerne den Lehrer dar, wie er vom Katheder herab, ein Buch in den Händen, ein Stundenglas neben sich, in Talar und Mützchen seinen Vortrag hält; Spruchband und Orgelpfeifen weisen auf den musikalischen Inhalt hin. Ein schönes großes Bild von dem Monogrammisten L. schmückt Gaforis „Practica musicae“, 1512 von Augostinus de Zannis in Venedig gedruckt: vor einem hohen Pulte mit aufgeschlagenem Chorbuch singt eine große Schar von Mönchen, Novizen und Chorknaben

ihren Chorgesang. Die Mailänder Ausgabe von Gafori „De harmonia musicorum instrumentorum opus“ aus dem Jahre 1518 wäre zu erwähnen, weil sie neben dem Lehrerbild eine Leiste mit dem Wappen des berühmten Büchersammlers und Musikfreundes Jean Grolier enthält, dem das Werk gewidmet ist. Am Ende des Buches ist ein Klavier dargestellt, auf dem ein Mann spielt.

Als zweiter deutscher Drucker von Figuralmusik trat Peter Schöffer d. J. in Mainz auf, als der viel wandernde Drucker im Jahre 1512 das erste Orgeltabulaturenbuch, Arnold Schlicks „Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein auf die Orgeln und Lauten“, herstellte. Auf dem Titelblatt sehen wir Euterpe, die Muse des lyrischen Gesangs, in einer Nische sitzend, die Flöte blasend dargestellt, neben ihr einen Schwan, zu ihren Füßen Musikinstrumente. Von Sebastian Virdungs „Musica“ wird in dem Vorwort gesagt, daß dort die Noten nicht durch die Druckkunst, sondern bloß durch Holzschneiden unordentlich und unkünstlerisch wiedergegeben seien. Im folgenden Jahr gab der Mainzer Drucker ein heute überaus selten gewordenes, jetzt in einer Nachbildung erschlossenes, deutsches Liederbuch mit seltsamem Titelschmuck samt allerlei volkstümlichen Redensarten aus dem Kreise der Zecher heraus (vgl. Abb. 55).

Wir kehren nach Italien zurück. Dort erfuhr Petrucci einen gefährlichen Wettbewerb in Andrea Anticho (Antiquus) zu Rom, dem Leo X. im Jahre 1516 die Erlaubnis erteilte, Figuralmusik in Foliogröße zu drucken. Das schöne Messenwerk des Druckers vom gleichen Jahre stellt auf dem Titelblatt Anticho dar, wie er kniend das Notenwerk dem Papste überreicht, der dem Geber dafür den Segen spendet. Im folgenden Jahre 1517 veröffentlichte der strebsame Drucker das erste italienische Orgeltabulaturenbuch: „Frottole intabulate“, später scheint er sich mit venetianischen Druckern verbunden zu haben.

Die italienische Blütezeit des Musikverlags setzte erst im dritten Jahrzehnt ein, als Venedig die Führung übernahm. Hier erhielt Francesco Marcolini am 1. Juli 1536 einen Schutzbrief für die Erfindung des Petrucci, druckte aber nur ein Lautentabulaturbuch,

das ein Holzschnitt mit einem Lautenschläger und einer Buchdruckerpresse schmückt. Weitaus den bedeutendsten Musikverlag unterhielt Antonio Gardane, der in den Jahren 1538 bis 1571 nicht



Abb. 55. Gedruckte Figuralnoten. Straßburg, Peter Schöffer um 1536.

weniger als 112 meist umfangreiche Tonwerke veröffentlichte und seinen Erben ein blühendes Geschäft hinterließ. Berühmt ist sein Zeichen auf den Motetten, ein schönes Fruchtstück, wonach sich die Ausgabe „Mottetti del frutto“ benannte, ähnlich wie Petrucci eine Ausgabe nach einer Krone „Motetti della Corona“ betitelt

hatte. Bei Gardane erschien im Jahre 1545 das erste gedruckte Tonwerk des berühmten Meisters Orlando di Lasso, bei ihm das Hauptwerk von Cipriano de Rore, den Hauptglanz verliehen seinem Verlag die Werke von Palestrina. Eine der bedeutendsten Unternehmungen war die Sammlung von Pietro Giovanelli (Joanellus): „Novus thesaurus musicus“ vom Jahre 1568 mit der Widmung des Herausgebers an Kaiser Maximilian II. und mit dem Bildnis Kaiser Ferdinands I. geschmückt. In der Umrahmung des Titels begegnen uns das Wappen des Kaisers und das Zeichen des Druckers.

In Deutschland tauchten außer Öglin und Schöffer ebenfalls noch andere Notendrucker auf. Eines der umfangreichsten Musikwerke der früheren Zeit ist die Motettensammlung, die die Drucker Sigismund Grimm und Marcus Wirsung zu Augsburg im Jahre 1520 unter der Leitung des Komponisten Ludwig Senfl herausgaben. Sie ist mit dem schönen Wappen des Kardinals Matthäus Lang und einer wirkungsvollen Notentafel ausgestattet.

Die Führung im deutschen Musikverlag übernahm die Reichsstadt Nürnberg, wo der Verleger Johannes Otto (Ottl), die Drucker Hieronymus Formschneider, Johann Petrejus, Johann vom Berg (lateinisch: Montanus) und Ulrich Neuber eifrigst alle möglichen weltlichen und geistlichen Sammlungen herausgegeben haben. Der Buchhändler Hans Otto vor allem gab sich mit unermüdlichem Eifer der Veröffentlichung deutscher Lieder hin. Seine Ausgabe von 1534 ist dem Tonsetzer Arnold von Bruck gewidmet, der ihm beim König ein Druckprivileg vermittelt hat. „Es hat auch,“ rühmt der Verleger die Musik, „diese Kunst den Vorteil, daß gleich wie ein grober Bauer, wie wenig er des Gemäls Grund versteht, dennnoch ein wohlgemach Bild gern und mit Lust anschauet, also ist nichts im Leben, das nit ein lieblich Gesang von Hertzen zu Freuden bewegt, es sei einen Menschen oder unvernünftige Tier.“ Warm tritt Otto für die Musik beim Gottesdienst ein. In der dritten Ausgabe seiner deutschen Lieder von 1544 läßt er sich darüber also aus: „Und ist noch heutigs Tages ein löblicher und nutzer Brauch, daß man die Musik nit aller Ding, wie die ungelehrten groben Esel die Wiedertäufer und andere Schwärmer thun, aus der Kirchen aus-

schleusset, sonder zu Gottes Lob und Ehr und der Zuhörer Nutz wendet, doch so fern da man gute Achtung drauf hab und sich vor abgöttischem Gesange hüte."

Als Georg Forster in den Jahren 1539 und 1540 seinen „Auszug schöner deutscher Liedlein" bei Johann Petrejus drucken ließ, versah er die Titel der einzelnen Stimmbücher mit folgenden Versen:

Tenor.

Mein Art und Weis in mittel Maß
Gen andern Stimmen ist mein Straß,
Die habent Acht auf meine Stimm
Den Männern ich für (vor) andern ziem.

Discantus (Sopran).

Ihr Knäblein und ihr Maidlein rein
Euer Stimmlein schallen also fein,
Den Discant lernet unbeschwert
Kein ander Stimm euch zugehört.

Altus.

Der Alt gehört Junggesellen zu,
Die laufen auf und ab ohn' Ruh,
Also ist auch des Altes Weis,
Drumb lernet auch mit allem Fleiß.

Bassus.

Mein Amt ist im niedern Stat,
Drumb wer ein bstanden Alter hat
Und brommet wie ein rauher Bär
Der komm zu meiner Stimme her.

Von den übrigen deutschen Notendruckern verdienen etwa noch Georg Rhau von Wittenberg, der Hersteller des ersten protestantischen Liederbuchs (1524), ferner Philipp Ulhart und Melchior Kriesstein in Augsburg genannt zu werden. Georg Rhau hat, wie es scheint, in Spangenbergs „Choralbüchlein" von 1536 als erster in Deutschland einfachen Notendruck angewandt.

Der französische Musiknotendruck darf sich das Verdienst zuschreiben, den einfachen Druck erfunden zu haben, wo Linie und Note zusammen gegossen und abgedruckt werden, wo die Schwierigkeit des Zusammenstimmens beider Teile ganz von selbst in Wegfall kommt. Die Erfindung wird dem Pariser Schriftschneider Pierre Hautin zugeschrieben, der die Noten für sich und andere Buchdrucker hergestellt hat. Einer der ersten erfolgreichen Notendrucker war Pierre Attaingnant in Paris, der außer zahlreichen weltlichen Tonwerken im Jahre 1532 ein großes Messenwerk mit einem Privileg des Königs Franz I. ausgab. Die Titel sind mit Holzschnitten eingefaßt, die den Mittelpunkt der Heiligen Messe, die Wandlung des Herrn, in Gegenwart des ganzen Hofes, links der König mit den Prinzen, rechts die Königin mit den Prinzessinen, darstellen. Die berühmtesten französischen Notendrucker waren die verschwägerten Geschäftsgenossen Robert Ballard und Adrian Le Roy, die von den französischen Königen Heinrich II. und Karl IX. zu alleinigen Musikdruckern der königlichen Kammer und Kapelle und zu Anordnern der häuslichen Hoffeste (seul Imprimeur de la Musique de la Chambre, Chapelle, et Maitre des menus plaisirs du Roi) ernannt worden sind. Das Geschäftshaus Ballard blieb über 200 Jahre tätig. Die Drucke sind durch hübsche Ausstattung ausgezeichnet, mehrere Verlagszeichen, Titeleinfassungen, Bildnisse, Initialen geben ihnen ein geschmackvolles Aussehen. Dem persönlichen Verkehr des musikbegeisterten Adrian Le Roy mit seinem berühmten Gaste Orlando di Lasso wird noch ein kurzes Wort zu widmen sein.

An Pracht und Prunk erreichte der Musikverlag seinen Höhepunkt in jenen großen Tonwerken, die die zeitgenössischen Drucker Adam Berg in München und Christoph Plantin in Antwerpen in den Handel brachten. Hinter Adam Berg stand der bayerische Hof und Herzog Albrecht V., der die sieben Bußpsalmen, das viel bewunderte Hauptwerk seines Schützlings Orlando di Lasso mit unerhörter Pracht durch den Künstler Hans Mielich ausmalen ließ und damit die beiden Schwesterkünste in einem großartigen Denkmal vermählen wollte. Lasso war einer der umworbensten Kompo-



Abb. 56.
Joh. Judenkunig als Lautenspieler. Wien 1523.

nisten seiner Zeit, die Druckereien aller Länder wetteiferten, seine Messen, Motetten und Lieder in der ganzen Welt zu verbreiten. Als der gefeierte Künstler von Mitte April bis Ende Mai 1571 am französischen Hofe in Paris weilte, gab sein begeisterter Verleger Adrian Le Roy mehrere kleine Tonwerke von ihm heraus, aus denen wir erfahren, wie gastlich er in Paris aufgenommen worden, wie treu er aber dem bayrischen Hofe geblieben ist. Als Adam Berg die großen Werke des Meisters, die Motetten, die Messen, die Offizien, die Passion, das Magnifikat auszuschicken sich rüstete, verwertete er zu den Titeln jenes Schutzbild der Musik „Patrocinium Musices", das zum berühmtesten Schmuck des Musiknotendrucks gehört. Es ist eine große Bilderumrahmung mit den Wappen der musikliebenden Fürsten Europas: Papst Gregors XIII., Kaiser Maximilians II., König Philipps von Spanien, König Karls von Frankreich, Erzherzog Karls von Österreich, Herzog Albrechts V. von Bayern; im untern Teil des Rahmens ist ein großes Konzert in einem festlichen Saale dargestellt. Mit dieser Titelverzierung und dem Bildnis Herzog Wilhelms V. von Bayern gingen die Riesenbände in den Jahren 1573 bis 1576 in die Welt hinaus. Die Aufschrift „Patrocinium musices" gehört nicht, wie in der Literatur zu lesen ist, zu den Titeln der Bände, sondern zur eben geschilderten Titelumrahmung, deren Überschrift sie ist, und kommt auch in anderen Notendrucken des Münchener Verlegers vor. Es gibt also kein Werk „Patrocinium musices".

In nicht minder prächtigem Gewande sandte Christoph Plantin von Antwerpen seine großen Tondrucke aus, so das Messenwerk von Georges de La Hèle, dem König Philipp II. von Spanien gewidmet (1578), vier Messen von Jacob de Kerle mit Zueignung an Kaiser Rudolf II. (1583), desgleichen die Messen von Philippus de Monte, dem Kaiser Maximilian II. dargereicht, alles Riesenbände, von prunkvollen Einfassungen mit musikalischen Darstellungen begleitet und mit großen Initialen geschmückt. Während der Zierat des Münchener Druckers noch in Holzschnitten besteht, ist der Antwerpener Meister bereits überall zum Kupferstich übergegangen.

Holzschnitt und Kupferstich wetteiferten, das unendlich weite Gebiet der Tonkunst zum Verzieren der Bücher auszuschöpfen. Wie durch die Kartenwerke erhielt so der Buchschmuck reichen Zuwachs an bildlichen Darstellungen. Hübsche Titeleinfassungen gebrauchte Bernhard Jobin zu Straßburg für Melchior Neusiedlers Lautenbuch von 1574 oder Lazarus Zetzner für Bernhard Schmids Tabulaturenbuch von 1607, dessen Apollo- und Ariondarstellungen mit dem Namen des Künstlers Hilarius Dieterlin bezeichnet sind. Nicht selten wählten sich die Musiknotendrucker Gegenstände der Tonkunst zum Aufbau ihrer Büchermarken, um dadurch schon äußerlich die Richtung ihres Geschäfts zu bezeichnen. Das schönste Zeichen dieser Art ist der Holzschnitt Hans Baldung Griens für Peter Schöffer in Straßburg mit dem Dudelsackspfeifer (1535). Nikolaus du Chemin von Paris führt in seiner Messenausgabe von 1554 musizierende Engel, zwei Schutzgestalten der Tonkunst und ein aufgeschlagenes Notenbuch, aus dem Sänger singen.

In den Lautenbüchern sind vielfach die Verfasser abgebildet, wie sie die Laute schlagen. Hier tritt zu dem schmückenden Zweck der belehrende, es soll gezeigt werden, wie das Instrument zu spielen ist. Ein schönes derartiges Bild schmückt die „Unterweisung“ Hans Judenkunigs vom Jahre 1523 (Abb. 56), ein anderes das Tabulaturenbuch des Mailänder Druckers Giovanni Antonio Casteliono, das Raynoldo Daddo 1536 herausgegeben hat, ein drittes die Tabulatur des schicksalsreichen Lautenspielers Valentin Greffs von 1552, ein viertes endlich ein Druckwerk Johann Kohls in Heidelberg von 1558: das Tabulaturbuch Sebastian Ochsenkuns.

Der Notendruck blieb auf lange hinaus, wie er war, nur wurde neben dem Typendruck die Metallplatte verwandt, deren sich vor allem Simone Verovio (1586—1604) in Rom bediente. Das hing mit der zunehmenden Verfeinerung des Kupferstichs zusammen.

22. Buch und Kupferstich.

So gewiß es ist, daß wir dem Holzschnitt eine einzigartige Blüte der Buchausstattung verdanken, so sehr bedauern wir doch, daß die frühen Meister des Kupferstichs, ein Meister der Spielkarten, ein Meister E. S., ein Martin Schongauer, ein Meister des Amsterdamer Kabinetts keinen Weg, und wäre es auch nur gelegentlich gewesen, zum Buch gefunden haben. Es kann kein Zweifel bestehen, daß ganz hervorragende Kupferstichbücher entstanden wären. Vervielfältigungsweisen sind beides: Typen und Kupferstich, sie mußten sich früher oder später suchen und haben sich in der Tat gefunden.

Am frühesten sind die Drucker Italiens zum Versuch des Kupfers stichs im Buch geschritten. Es waren meist Deutsche, die da- Wagnis unternahmen. So schmückte Nikolaus Laurentii zu Florenz im Jahre 1477 das Büchlein „Monte Santo di Dio“ von Antonio Bettini und 1481 seine Dante-Ausgabe mit gestochenen Bildern, so gelang dem gleichen Drucker ein großes Kartenwerk von Berlinghieri in gleicher Ausstattung, so gaben, wie schon erwähnt, Konrad Sweynheym und Arnold Bucking im Jahre 1478 eine Ptolemaeus-Ausgabe mit Kupferkarten heraus. Daß diese Versuche nicht wiederholt worden sind, mag in den größeren Kosten des Verfahrens und in der Schwierigkeit des Abdruckes gelegen sein, der bei der Kupferplatte viel umständlicher als beim Holzstock ist. Auch in Deutschland blieb die Verwendung des Kupferstiches auf wenige Beispiele beschränkt, die sich in den liturgischen Druckwerken Georg Reysers von Würzburg finden: es ist eine Wappendarstellung und ein Kanonbild vom Meister A. G. Frankreich hat nur ein einziges Kupferstichbuch der Frühdruckszeit aufzuweisen: die französische Ausgabe von Breydenbachs Reisewerk, 1488 von den Lyoner Druckern Michel Topié und Jacques de Heremberch hergestellt und mit Holzschnitten und Kupferstichen ausgestattet. In Brügge hat Colard Mansion im Jahre 1476 seiner französischen Ausgabe der Erzählungen Boccaccios von berühmten Unglücklichen

(De la ruine des nobles hommes et femmes) zehn Stiche in leichten, zum Bemalen bestimmten Umrissen eingefügt.

Die eigentliche Zeit des Kupferstichs im Buche brach erst an, als der Holzschnitt sein Ausdrucksvermögen erschöpft hatte, die veränderte Kunstauffassung an ihm kein Genügen mehr fand.

Nach drei Richtungen hin hatte der Holzschnitt in der besten Zeit volle Wirkungen erzielt: im einfachen Liniengerüst der Frühzeit, in der überwältigenden Sprache Dürers, in der weichen Formengebung Holbeins. Die allmähliche Einbuße dieser Werte in der Verfallszeit wußte der Holzschnitt mit überladenem Prunk, mit möglichster Prachtentfaltung, mit prahlerischen Wirkungen zu ersetzen. So wollte es der veränderte Geschmack der neuen Zeit. Nirgends kann aber diese Prunkaufgabe wirkungsvoller erfüllt werden als auf dem Titelblatt. So wird allmählich der Titelholzschnitt, die Titelumrahmung der Mittelpunkt der Buchausstattung. Wenn nur das Druckwerk mit einem prächtigen Bilde, einer möglichst prunkvollen Einfassung beginnt, so hat man genügend gesorgt, alles übrige kann ruhig vernachlässigt werden.

Solchen Ansprüchen und Zielen ist aber der Holzschnitt auf die Dauer nicht gewachsen. Sein Wesen und seine Kraft beruhen auf der einfachen, kräftigen Sprache der Linie, alles andere, vor allem das Streben nach Ton und Farbe, ist ihm, dem Kupferstich abgelauscht, im Grunde wesensfremd. So war es nur eine Frage der Zeit, wann der Kupferstich vollends das Erbe des Holzschnitts übernehmen sollte.

Mit den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wird der Kupferstich allgemein der Liebling der Zeit. Er vermag am besten auszudrücken, was der neue Geschmack von der Buchausstattung will: Pracht und Prunk in Darstellung und Form. Da hauptsächlich nur der Anfang des Buches geschmückt sein soll, so ist auch die Druckschwierigkeit leichter zu lösen: ein einziges Blatt kann unschwer eingefügt werden, zumal da sich allmählich der Schmuck vom Titel löst und ein eigenes Titelbild die Regel wird. Die neue Einrichtung des Kupfertitels und Kupferbildes hat sich rasch eingebürgert und wird nun zum beliebten Tummelplatz jener sinn-



Abb. 57.
Kupferstich aus „Office de la Vierge Marie“, Paris 1586.

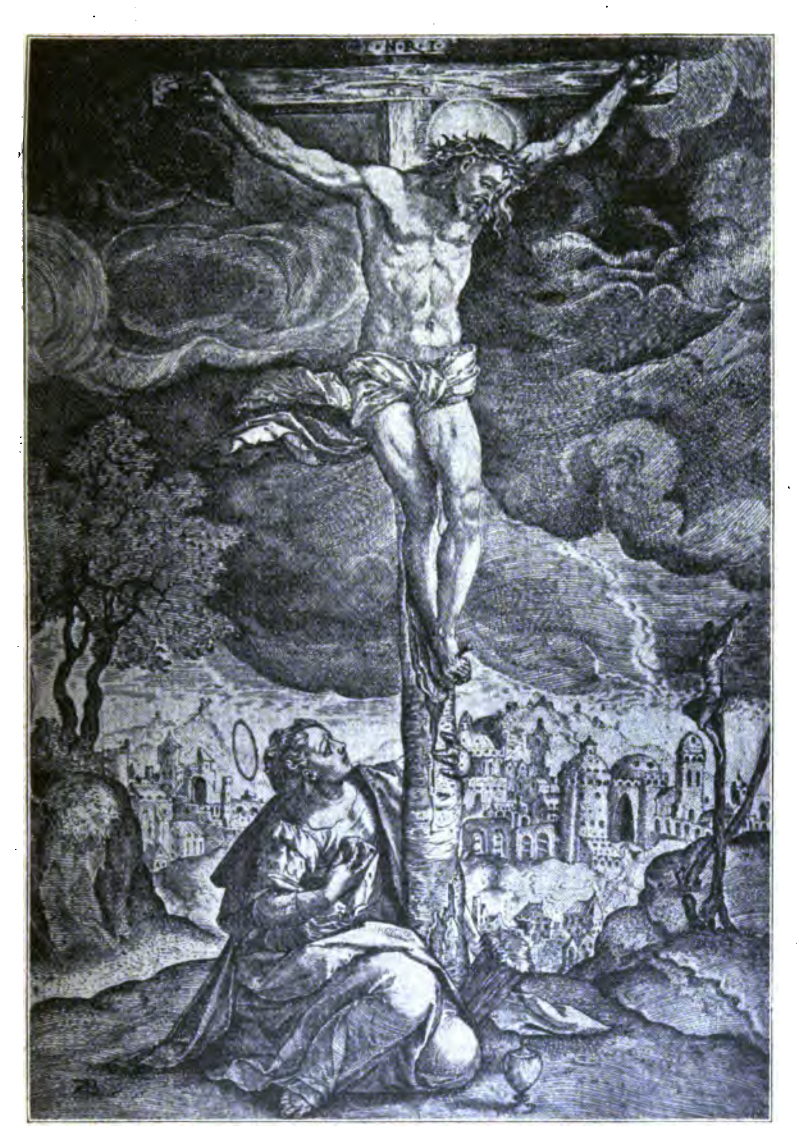


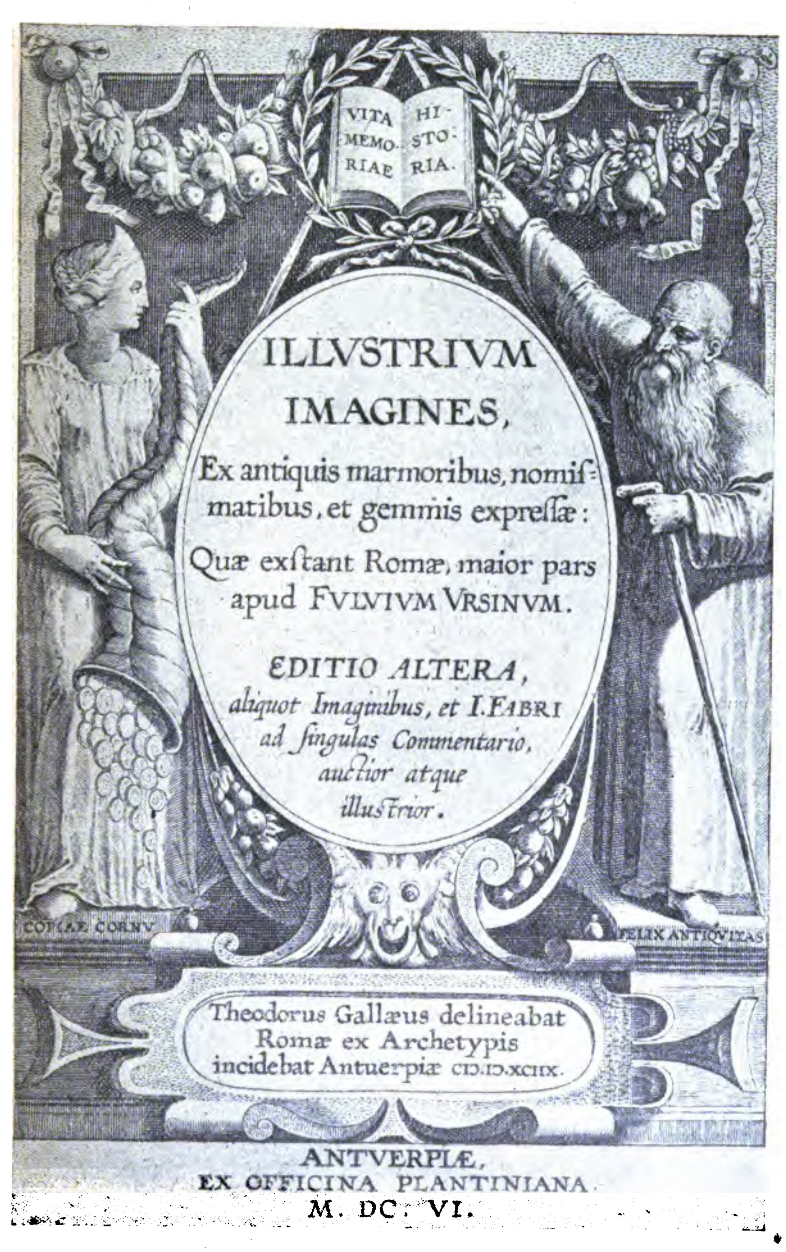
Abb. 58.
Kupferstich aus „Office de la Vierge Marie“, Paris 1586.

bildlichen Darstellungen und Allegorien, an welche die Kunst der Zeit ihr reichstes Können verschwendet. Selbst die Werke der Wissenschaft werden mit solch überladenen Titelblättern, mit klügelnden Sinnbildern geschmückt. Man weiß noch nicht, daß die Wissenschaft einzig und allein der Wahrheit, dem Tatsächlichen zu dienen hat und das spielende Getändel mit bedeutungsvollen Gestalten als unnötigen Aufputz ablehnen muß.

Das ist die eine Seite der neuen, durch das Vordringen des Kupferstiches bedingten Buchausstattung. Die andere bekundet sich in der Herstellung von mächtigen Kupferstichwerken, umfangreichen Bilderfolgen, in denen das Bild die Hauptsache ist, der Text nur die Erläuterung dazu geben will. Die einen davon sind ganz auf die Schaulust eingestellt. Man hat sie nicht mit Unrecht unseren heutigen illustrierten Werken, vor allem den Zeitschriften, verglichen. Die anderen wollen dem Kunstgewerbe dienen, indem sie Vorlagen für künstlerische Betätigung der verschiedensten Arten darbieten, so wie Virgil Solis von sich singt: „Virgilis Solis war ich genannt, meine Kunst in aller Welt bekannt, mit meiner Hand ich erfürbracht, daß mancher Künstler wird gemacht, die Künstler mich Vater hießen, ihnen zu dienen war ich gefließen."

Die dritten Bilderfolgen sind endlich von der Wissenschaft angeregt, einmal von der Kunstwissenschaft, von der Liebe zur Kunst, wenn sie die Gemälde berühmter Künstler wiederzugeben versuchen, von der Altertumswissenschaft, wenn sie die Werke der Alten, vor allem die Denkmäler Roms im Bilde festhalten wollen. Nach beiden Seiten hin hat die Wissenschaft vom Kupferstiche wertvolle Hilfe erhalten. So gab es für ihn große Aufgaben genug, um ganze Werkstätten zu beschäftigen, eine reiche Blüte im Kunstverlag und Kunsthandel heraufzuführen, das Kupferstichwerk zu einer erfolgreichen Wettgattung des Büchervertriebs, zu einem beliebten Sammelgegenstand zu erheben.

Kunstgewerblichen Zwecken suchten vor allem die sogenannten „Architekturwerke", Vorlagen für allerlei Handwerkskünste, zu dienen, so die „Architectura" Wendelin Dietterlins, die 1593 in



VITA MEMORIAE HISTORIA.

ILLVSTRIVM
IMAGINES,
Ex antiquis marmoribus, nomis-
matibus, et gemmis expressæ:
Quæ exstant Romæ, maior pars
apud FVLVIVM VRSINVM.

EDITIO ALTERA,
aliquot Imaginibus, et I. FABRI
ad singulas Commentario,
auctior atque
illustrior.

COPIAE CORNV — FELIX ANTIQVITAS

Theodorus Gallæus delineabat
Romæ ex Archetypis
incidebat Antuerpiæ CIↃ.IↃ.XCIIX.

ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA.
M. DC. VI.

Abb. 59. Kupfertitel von Theodor Galle, Antwerpen 1606.

Straßburg erschien und über 200 Kupfertafeln, hauptsächlich Muster für die Tischlerei, enthält.

Ein hervorragender Mittelpunkt der Kupferstichherstellung wurde Augsburg, wo blühende Werkstätten sowohl große Bilderfolgen als auch zahlreiche Einzelblätter verbreiteten. Von dem Antwerpener Stecher Dominik Baltens, genannt Custos (1560 bis 1612), stammen zwei umfangreiche Bildniswerke, die Porträte des Hauses Fugger (Fuggerorum et Fuggerarum Effigies 1593) und die Fürstenbilder des spanischen Saales im Schloß Ambras in Tirol (1599). Durch seine Heirat mit der Witwe des Augsburger Goldschmieds Balthasar Kilian konnte er deren beide Söhne, die später überaus tätigen Kupferstecher Lukas und Wolfgang Kilian, stark beeinflussen und damit der niederländischen Kunstweise in Augsburg eine zweite Heimat erobern. Aus der Familie Wolfgang Kilians gingen nicht weniger als 12 Kupferstecher hervor. Bartholomäus Kilian (1628—1693) verbreitete über ganz Deutschland und Österreich hin seine beliebten Thesenblätter, große Darstellungen, die die Lehrsätze von Doktorprüfungen enthielten und mit den Bildern von Fürsten und Gönnern samt üppigem Zierwerk und unerschöpflichen Allegorien geschmückt waren.

In diesem Zusammenhang darf auch Joachim von Sandrart (1606—1688) nicht vergessen werden, der verdienstvolle Herausgeber der „Teutschen Akademie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste“ (1675), in der die zahlreichen Bilder von den verschiedensten Künstlern herrühren, denen Sandrart Gelegenheit zur Betätigung geben wollte.

Eine wichtige Rolle war, wie schon betont, dem Kupferstiche in der Wiedergabe von Bau- und Bildwerken beschieden. Hier hatte der Kupferstich wie heute die Photographie keine rein schöpferische, nur eine wiedergebende, vervielfältigende Aufgabe zu lösen. Bei der Wiedergabe von Gemälden oblag ihm die Übersetzung der Vorlagen in die Ausdrucksfähigkeit des Grabstichels, der alle die Eigenschaften des gemalten Bildes, die Weichheit und die feinen Töne der Farben, hervorzubringen suchte. Die Archäologie vor allem hat im Kupferstich ein erfolgreiches Hilfsmittel der Forschung

gewonnen. So waren die Stecher von Rom in der Wiedergabe der antiken Bauwerke unermüdlich tätig, die Reste der römischen Kunst in getreuen Abbildungen der Nachwelt zu überliefern suchend. Unter den rührigsten Meistern muß besonders Pietro Santo Bartoli (1635—1700), der Antiquar des Papstes und der Königin von Schweden, genannt werden, der eine ganze Reihe von Kupferstichwerken über die römischen Altertümer mit gelehrten Erläuterungen aus der Feder von Bellori herausgab. Ein anderer bedeutender Kupferstecher Roms, Pietro Aquila († 1692), wandte sich hauptsächlich den Meistern des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts zu und brachte zahlreiche Bilderfolgen von Raffael, Annibale Carracci, Pietro Berrettini, Giovanni Lanfranco und anderen Malern auf den Kunstmarkt.

Mit Vorliebe widmete sich der Kupferstich auch den verschiedensten Zweigen der Naturgeschichte, hauptsächlich der Pflanzenkunde: eine seiner bedeutendsten Leistungen ist der „Hortus Eystettensis“ vom Jahre 1603, ein Riesenwerk mit 360 großen Kupfertafeln, das im Auftrage des Eichstädter Fürstbischofs in Nürnberg erschienen ist. Die Entwicklung der Kartenwerke und Reisebeschreibungen hat sich vollends unzertrennlich mit dem Kupferstich verbunden. Es gibt endlich auch ganz in Kupfer gestochene Werke, wo der Text mit auf die Kupferplatte übertragen ist.

Die wenigen Andeutungen mögen hier genügen; der Gegenstand „Buch und Kupferstich“ wäre einer eigenen eingehenden Abhandlung wert.

23. Balthasar Moretus und Peter Paul Rubens.

Was allen Gewerben bei glücklichen Zufällen eine besonders wirksame Ausdehnungsmöglichkeit verleihen kann, die Vererbung des Geschäftes von Geschlecht zu Geschlecht in der gleichen Familie, hat auch in der Buchdruckergeschichte eine erhebliche Rolle gespielt: den Sippschaften der Aldus, der Giunta, der Estienne, der Elzevir ist ein unvergleichlicher Weltruhm zuteil geworden.

Nicht minder dem Hause Plantin, dessen Begründer wir bereits kennengelernt haben. Sein Enkel, der gelehrte und unternehmende Balthasar Moretus (1574—1641), verdient vor allem wegen seiner Verbindung mit dem bedeutendsten flämischen Künstler, mit Peter Paul Rubens (1577—1648), eine besondere Erwähnung. Er war drei Jahre älter als der berühmte Maler und mit ihm eng befreundet. Ein warmer Verehrer von Kunst und Wissenschaften, wußte er sein Haus zu einem bedeutsamen Mittelpunkte aller geistigen Bestrebungen zu machen. In den Grenzen des damaligen buchgewerblichen Niederganges zeichnen sich seine Druckwerke durch erhebliche Sorgfalt in der Ausstattung aus. Namentlich verwendete Moretus auf das Titelblatt, das beliebte Aushängeschild der damaligen Buchkunst, viel Mühe und Kosten. Daß er sich dazu der Mithilfe des befreundeten Künstlers zu versichern suchte, lag bei dem engen Verhältnis zu diesem von vornherein nahe. In der Tat lieferte ihm Rubens eine ganze Reihe von Entwürfen, nach denen die Kupferstecher die schmückenden Titelblätter ausführten. Es ist ergötzlich dabei zu hören, daß der vielbeschäftigte Künstler nur die Feiertage darauf verwenden wollte. Da er für die Arbeit eines Werktages 100 Gulden zu verlangen pflegte, hätte er sonst dem Freunde eine zu hohe Rechnung überreichen müssen. Er wurde immer schon sechs Monate vorher benachrichtigt, damit er sich in vollster Ruhe die Gestaltung der Titel ausdenken konnte. In der Regel sah er die Arbeit der Kupferstecher nochmals durch und berichtigte sie.

Dem hohen Ansehen gemäß, dessen sich die Verlagswerke der Antwerpener Druckerei bei der Mitwelt zu erfreuen hatten, übten diese Titelblätter, besonders wenn sie, wie manche von ihnen, mit dem Namen des ersten Künstlers bezeichnet waren, einen hervorragenden Einfluß auf die damalige Buchausstattung aus.

Ein ganz eigenartiges Titelblatt entwarf Rubens zu den Werken des Benediktinerabtes Ludovicus Blosius, die der Abt Antonius de Winghe im Jahre 1632 an die Öffentlichkeit gab. In den Wolken schweben, von einer Schar Engel umschwärmt, Christus und seine Mutter, gütig auf die Erde schauend, wo der Verfasser kniet und

sein Buch durch vier weibliche Gestalten, die vier Mönchstugenden, den Himmlischen darreichen läßt. Das aufgeschlagene Buch enthält den Titel des Werkes und hat als Mittelpunkt des Bildes zu gelten. Zu den Füßen des Verfassers liegen die Wappen von Blois, Enghien, Lannoy. Als der Herausgeber tadelte, daß Maria die rechte Seite von Christus einnehme, rechtfertigte sich Rubens mit der Stelle der Heiligen Schrift: „Adstitit regina a dextris ejus."

Das war nicht das einzige Mal, daß der Künstler seine Darstellung zu verteidigen hatte. Als im Jahre 1628 der Jesuit Balthasar Corderius eine gelehrte Lukas- und Evangelienauslegung (Catena) herausgeben wollte, entwarf Rubens nach der Spielerei der Zeit als Titelblatt ein Ochsenfell, das oben in dem Ochsenkopf, dem Sinnbild des Evangelisten Lukas, endet, während die vorderen Ochsenfüße von dem Löwen und dem Adler, den Abzeichen der Evangelisten Markus und Johannes, gehalten werden. Über dem Adler schwebt die jugendliche Gestalt des vierten Evangelisten Matthäus. Über den Ochsenkopf beugt sich der heilige Lukas herab und empfängt von einer Frauengestalt, der Wahrheit, eine Kette („Catena") von Denkmünzen mit den Namen der griechischen Kirchenväter, auf die sich der Verfasser vor allem beruft. Zu beiden Seiten des Schriftbildes stehen die Heiligen Augustinus und Gregor Nazianz. Unten ist das Wappen Kaiser Ferdinands II. angebracht, dem das Werk gewidmet ist. Als Corderius gegen die Gestalt der Wahrheit, die ihm zu nackt erschien, Bedenken erhob, war das Bild bereits gedruckt, und der in solchen Dingen nicht empfindliche Künstler meinte, daß die Gestalt genügend bekleidet sei. Für Corderius entwarf Rubens noch ein zweites, ungemein reichhaltiges Blatt, mit dem die Ausgabe des Dionysius Areopagita vom Jahre 1634 geschmückt wurde: St. Dionys mit der Schrifttafel; zu beiden Seiten die zwei Apostelfürsten; über ihnen die schwebenden Gestalten von Glaube, Hoffnung und Liebe, von Licht umflossen, das vom Sitze der Dreieinigkeit herabdringt.

Prunk und Pracht zeichnen alle diese Schmuckbilder aus. Das erfordert die ganze Kunstauffassung von damals, das entspricht den Aufgaben, die man dem Kupferstiche im besondern gibt. Die

weiten Flächen der Halbbogengröße, in denen die Hauptwerke des Antwerpener Verlagshauses erscheinen, fordern förmlich zu weiträumigen, gestaltenreichen, blendenden Darstellungen heraus. Daß dabei der Titel nicht völlig erdrückt wird, ist durch geschickte Zusammenfassung aller Teile zu verhindern gesucht, ein Bestreben, das freilich nicht immer gelingt. Der Hauptaufwand dieser bühnenmäßigen Ausstattung wird aus den Allegorien bestritten, wovon diese Zeit einen erstaunlichen Gestaltenreichtum aufzuweisen hat.

Da kommt im Jahr 1613 ein wissenschaftliches Werk über die Optik aus der Feder des Jesuiten François d'Aguillon heraus. Den Leser empfängt ein prunkvoller Aufbau mit einem sinnfällig in die Augen tretenden Steinblock, der den Titel in kräftiger Aufschrift trägt. Auf dem Stein sitzt die Göttin der Lichtlehre, von Pfau und Adler, den hellstsehenden Tieren, umgeben. Links und rechts vom Block Minerva, die Göttin der Wissenschaft, und Merkur mit dem hundertäugigen Kopf des Argos. Im Unterbau der Verlagsvermerk, darunter mehrere Sehgeräte. Blättert der Leser weiter, so stößt er im Texte auf sechs kleine Bildchen, wieder in Kupfer gestochen, in denen sich Genien, reizende Kindergestalten, herumtreiben und dem Forscher der Lichtlehre bei seiner Arbeit helfen.

Im Jahre 1606 hatte Moretus ein römisches Meßbuch mit vier großen Darstellungen und vier Umrahmungen ausgegeben. Für die neue Auflage von 1613 überarbeitete Rubens zwei Blätter davon, die Verkündigung Mariä, ebenso die Kreuzigung, und zeichnete zwei neue Darstellungen, die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Christi, dazu. Beide Platten wurden nochmals zum großen Brevier vom Jahre 1614 verwandt, für das Rubens wieder ein reichgeschmücktes Titelblatt entwarf: oben die thronende Gestalt der katholischen Kirche mit den päpstlichen Abzeichen, von zwei Engeln beräuchert; links und rechts die beiden Apostelfürsten; unten das Wappen des Papstes Gregor XV. (1621—1623), das in der Ausgabe von 1628 mit dem Bienenwappen Urbans VIII. vertauscht ist, daneben Geräte der kirchlichen Musik und der Name des Kupferstechers Theodor Galle. Für die übrige Ausstattung des

mit zehn Einfassungen geschmückten Breviers entwarf Rubens noch die Darstellungen: die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, die Reue Davids, die Ausgießung des Heiligen Geistes, die Himmelfahrt Mariä, das Allerheiligenbild, das Abendmahl, die Auferstehung Christi, die Kreuzigung. Der Künstler erhielt für diese Zeichnungen 132 Gulden ausbezahlt. Dieselben Darstellungen wurden dann nochmals verkleinert für die Brevierausgaben in Viertel- und Achtelbogengröße gestochen.

Im Jahre 1605 war bei Moretus eine von Justus Lipsius († 1591) veranstaltete Seneca-Ausgabe erschienen mit einer Titelumrahmung, die in einer dorischen Säulenhalle die Gestalten von Cleanthes und Zeno samt Bildchen mit Odysseus, Minerva, Herkules, Epictet und Seneca zeigt. Für die neue Ausgabe von 1615 überarbeitete Rubens das Blatt und lieferte ein gleichgroßes, prunkvolles Lipsiusbildnis dazu, das Cornelis Galle um 54 Gulden in Kupfer stach. Für seine Nachhilfe bei den Bildern der Aguilonius-, Missale- und Seneca-Ausgaben erhielt der Künstler 36 Gulden, für die neuen Zeichnungen 112 Gulden Entschädigung.

Zu den berühmtesten mit „Rubens“ gezeichneten Umrahmungen gehört das stark überladene Titelblatt zu den Gesamtwerken des Philologen Justus Lipsius vom Jahre 1637. Der Titel ist dieses Mal dem Eingang eines Bauwerkes eingefügt, das über dem Torbogen das umkränzte Bildnis des Verfassers trägt. Zu beiden Seiten des Kopfes wachen die Gestalten der Staatskunde und der Lebensweisheit. Der Eingang ist mit den Büsten von Tacitus und Seneca geschmückt, deren Schriften Lipsius herausgegeben hat. Daneben links die Klugheit und Merkurius, rechts die Kriegsgöttin und Minerva, im Unterbau römische Waffen und die Wölfin mit Romulus und Remus.

Da nicht alle diese von Rubens und seiner Stecherschule stammenden Titelblätter durchbesprochen werden können, muß auf die schöne Veröffentlichung von Rooses verwiesen werden, wo man die Mehrzahl von ihnen in guten Wiedergaben findet. Zusammenfassend kann man sagen, daß allen diesen Umrahmungen die Doppelabsicht eigen ist, nicht allein zu schmücken, sondern auch Titel

und Inhalt des angekündigten Werkes ins Bildliche zu übertragen, den Leser sogleich in die Stimmung zu versetzen, die sich der Verfasser wünscht. Diese bildliche Vorwegnahme des Textinhalts entspricht ganz dem Zeitalter, wo die Kunst, wie die beliebten allegorischen Darstellungen deutlich bekunden, durch und durch gedankenhaft ist, wo die Wissenschaft noch mehr die Dienerin der verschiedensten Mächte als die selbständige, frei waltende Herrin ist. In der äußeren Gestalt der Antwerpener Titelblätter kommt am häufigsten der architektonische Aufbau zur Anwendung, welcher der beliebten Einfügung erdachter Gestalten den weitesten Spielraum läßt und immer noch einen freien Platz für das Schriftfeld hat. Wie unbegrenzt sich hier die Erfindungsgabe des Künstlers betätigen kann, zeigt das dritte Titelblatt zu des Franciscus Haraeus Annalen der Fürsten von Brabant vom Jahre 1623, das Lukas Vorstermann der Ältere gestochen hat. Wir sehen den Janustempel mit der Büste des Gottes vor uns. Wilde Gestalten, es sind der Haß, die Zwietracht und die Anstifter zum Kriege, haben die Türen zum Tempel aufgerissen und einen herabhängenden Vorhang frei gemacht, der den Titel des Werkes trägt. Am Boden wütet die vielköpfige Hydra gegen die Sinnbilder der Ordnung. Das Ganze soll den Aufstand Belgiens gegen Spanien aus der Zeit von 1560 bis 1609 darstellen und den Inhalt des Bandes erläutern.

Mehrfach hat Rubens nur den Gedanken oder einen leichten Umriß gegeben, während alle weiteren Ausführungen von den Schülern, vor allem von seinem Liebling Erasmus Quellinus, stammen. So enthalten einige Blätter die dreifache Eigentumsbezeichnung: von Rubens erdacht (invenit), von Quellinius gezeichnet (delineavit), von Cornelis Galle gestochen (sculpsit). Wie flüchtig solche Entwürfe des Künstlers oft waren, zeigt die erhaltene Rubenszeichnung zum Titelblatte der Dichtungen Papst Urbans VIII., wo Samson dargestellt ist, wie er im Rachen des Löwen einen Bienenstock entdeckt. Der Gegenstand, der sowohl auf die Süßigkeit der Dichtkunst wie auf das Bienenwappen des Papstes anspielt, ist von dem geschulten Kupferstecher Cornelis Galle zwar im Geiste des Künstlers, aber doch völlig frei wiedergegeben.

Was Rubens an Entschädigung für seine Mithilfe zu fordern hatte, ließ er in der Regel in Bücherlieferungen umsetzen. Für die Entwürfe in Halbbogengröße wurden 20 Gulden, für die Viertelbogenblätter 12 Gulden, für die Achtelbogen 8 Gulden, für die ganz kleinen Titelzeichnungen 5 Gulden berechnet. Die noch erhaltenen Forderungen lauten: 13 Titelblätter in 2⁰ zu 20 Gulden: 260 Gulden; 8 Titelblätter in 4⁰ zu 12 Gulden: 96 Gulden; 2 Titelblätter in 8⁰ zu 8 Gulden: 16 Gulden; 3 Titelblätter in 24⁰ zu 5 Gulden: 15 Gulden.

Daß Moretus keine kleinen Summen auf die Ausstattung seiner Druckwerke verwandt hat, läßt sich schon daraus entnehmen, daß er an die mit ihm verschwägerte Kupferstecherfamilie Galle um das Jahr 1600 im jährlichen Durchschnitt 1900 Gulden, um 1639 jährlich 2500 Gulden ausbezahlt hat.

Bevor wir von der reizvollen Verbindung des bedeutendsten Künstlers der damaligen Zeit mit einem der hervorragendsten Verlagsdrucker Abschied nehmen, mag noch an das hübsche, in Holzschnitt hergestellte Geschäftszeichen der Moretus-Werkstätte erinnert werden, das ebenfalls von Rubens entworfen und von Christoffel Jegher ausgeführt ist, demselben Künstler, der es nicht erfolglos versucht hat, die Gemälde seines Lehrers in den Holzschnitt zu übersetzen. Das reizende Bildchen stellt eine Hand dar, die mit dem Zirkel einen Halbkreis macht und den berühmten Wahlspruch des Antwerpener Hauses „Labore et Constantia" (Mit Arbeit und Ausdauer) umschreiben will. Zwei Engel halten einen Kranz darüber; der eine Engel trägt die Keule des Herkules samt der Löwenhaut und stellt die Arbeit dar, der andere stützt sich mit der freien Hand auf einen Sockel, er will die Ausdauer versinnbilden. Eine ähnliche Darstellung begegnet uns in etwas größerer Ausführung, nur ist hier statt des einen Engels der wirkliche Herkules, statt des zweiten Engels eine Frauengestalt eingefügt.

24. Der Tiefstand der Buchausstattung.

Mit dem ausgehenden 16. Jahrhundert ist es mit der Nachblüte der Buchausstattung vorbei: es beginnt in vollem Umfang der Tiefstand des Buchgewerbes, die nüchterne, handwerksmäßige Buchherstellung, die es mehr und mehr verlernt, daß ein Buch etwas anderes als nur Gebrauchsware, daß es ein kunstgewerbliches Erzeugnis sein kann. Das Papier wird schlechter, die Typenanordnung verwildert, die Ausschmückung mit Bildern und Ornamenten ist alles eher als künstlerisch und entspricht nur zu getreu dem gleichzeitigen Verfall der graphischen Künste.

Am schlimmsten beinahe ist es in Deutschland bestellt. Was uns hier an Buchausschmückung begegnet, ist unbedeutend und völlig von fremden Meistern abhängig. Erst wiegt der Einfluß der Niederlande vor, wo Rubens eine allbeherrschende Stellung einnimmt. Dann, als das Zeitalter König Ludwigs XIV. anbricht, gibt man sich ebenso willig den französischen Vorbildern hin. Von der lebensvollen Durchdringung der fremden Formen mit deutschem Geiste, wie sie die große Zeit Dürers ausgezeichnet hat, ist keine Spur mehr zu sehen. Und diese Verwilderung hält über ein Jahrhundert, vor allem das ganze 17. Jahrhundert, die unselige Zeit des Dreißigjährigen Krieges, an.

Es hätte freilich einen völligen Stillstand alles geistigen Lebens bedeutet, wenn nicht auch diese schönheitsarme Zeit Druckwerke aufzuweisen hätte, die uns schon als Denkmale des damaligen Zeitgeschmacks fesseln könnten. Es ist, wie wir schon sahen, die Zeit großer Kupferwerke und umfangreicher Kartensammlungen, auch an Prachtwerken aller Art fehlt es nicht. Und schließlich hat das Buch auch in diesem frostigen Zeitraum sein bestimmtes Schicksal. Und dieses ist bedeutend genug, daß es, wenn auch im schnellen Flug, an uns vorüberziehen soll.

Den berühmten Druckerstädten der früheren Zeit, etwa Nürnberg im 15., Basel, Venedig, Paris, Antwerpen im 16. Jahrhundert, reihten sich in diesem Zeitraume Amsterdam und Leyden an. Es

ist die Familie Elzevir, die die ruhmreichen Überlieferungen ihres Standes erfolgreich übernimmt und mehrere Geschlechter hindurch (1630—1680) die Führung im europäischen Buchgewerbe behauptet; man zählt an 2100 Verlagsartikel von ihnen. Der Stammvater des Hauses ist Louis Elzevir (1592—1617), Buchhändler von Beruf, zugleich Pedell der hohen Schule zu Leyden, der als Hausmarke das Wappen der sieben niederländischen Provinzen führt: einen Adler, der in seiner Kralle einen Bündel von sieben Pfeilen trägt und die Umschrift hat: „Concordia res parvae crescunt“ (Einigkeit macht stark). Von seinen zwei Söhnen Matthys und Ägidius hinterließ der erstere wieder vier Nachkommen: Isaak, Abraham, Bonaventura und Jakob, die den Ruhm ihres Hauses noch weiter vermehrten. Eine kräftige Stütze fanden sie in dem vielseitigen Gelehrten Daniel Heinsius, der bei der Herausgabe ihrer Werke mitberiet und zahlreiche Einleitungen oder Widmungen lieferte. Isaak Elzevir (1617—1628), von dem eine hübsche Odyssee-Ausgabe vom Jahre 1619 hervorzuheben wäre, verband sich mit anderen Gliedern seiner Familie und bezeichnete die Herkunft seiner Druckwerke mit dem Namen des ganzen Hauses: „apud Elzeviros“ oder „ex officina Elzevirorum“. Abraham und Bonaventura (1622 bis



Abb. 60.
Titel zum Band: „Japan“ der „Republiken“ 1649.

1652) erwirkten sich am 15. Mai 1626 von den Generalstaaten von Holland ein Druckvorrecht für ihre sogenannten „Republiken“, die wegen ihrer Handlichkeit viel begehrt und bald weltberühmt waren. Es sind im ganzen 35 Bändchen, alles kleine Schriften zur Kunde der verschiedenen Staaten (Abb. 60). Sehr beliebt wurden ferner die zierlichen Klassikerausgaben des Altertums und der französischen Literatur. Daniel Elzevir druckte die schöne französische Bibel von 1669 und gute Ausgaben des Corpus juris vom Jahre 1663. In schöner Ausstattung erschien 1672 eine neue Ausgabe der „Monumenta Paderbornensia“ (Abb. 61). Mit dem Tode Daniels im Jahre 1680 war die Blütezeit des Hauses Elzevir vorbei, wenn auch das Geschlecht erst 1719 erlosch. In der Sammeltätigkeit der Bücherliebhaber spielen die Elzevirdrucke neben den Aldinen, Giuntinen und Stephanusausgaben eine besondere Rolle. Die Bücherkunde hat sich diesen „Elzevieren“ mit kaum übertroffener Hingabe gewidmet. Es liegt hier freilich eines der verwickeltsten Gebiete der Buchbeschreibung vor. Die Elzevir waren Buchhändler und Buchdrucker zugleich, sie ließen in fremden Werkstätten arbeiten und druckten selbst wieder für andere Buchhändler, in Nachdrucken verschwiegen sie häufig ihren eigenen Namen und wiederholten dafür die Namen der ursprünglichen Drucker, sie gaben auch erdichtete Werkstätten und falsche Druckorte an, genau so, wie auch ihr Name von andern Druckern mißbraucht wurde. Bei der Entwirrung dieser bibliographischen Verwicklung fällt den Initialen, Vignetten und Schlußstücken der Ausgaben eine Hauptrolle zu.

Amsterdam glänzt in der Geschichte der Buchdruckerkunst noch mit einem zweiten berühmten Namen, dem der Familie Blaeu, dem wir schon bei der Betrachtung der Kartenwerke begegnet sind. Zu bedeutendem Ruhme ist ferner das Amsterdamer Druckerhaus van Waesberghe gelangt, dessen bedeutendster Vertreter Johannes Janssonius in der Zeit von 1651 bis 1681 wertvolle Werke holländischer Gelehrter in guter Ausstattung herausgegeben hat.

Mit dieser ausgedehnten holländischen Verlagstätigkeit kann sich Deutschland nicht annähernd messen. Hier lastet die traurige Zeit des Dreißigjährigen Krieges erdrückend auf Handel und Verkehr.



Abb. 61.
Kupferstich: Die Burg Desenberg aus „Monumenta Paderbornensia“. Amsterdam, Dan. Elzevir, 1672.

Eine größere Rührigkeit in der Bücherherstellung wird erst um die Wende des Jahrhunderts bemerkbar, wo die schlimmen Wirkungen des Glaubenskrieges allmählich überwunden werden. Es entstehen im Zusammenhange mit der aufblühenden Gelehrsamkeit große, vielbändige Werke, die freilich mehr wissenschaftliche als buchgewerbliche Bedeutung haben.

Da rafft sich vor allem Augsburg zum rührigen Mittelpunkte des süddeutschen und katholischen Buchhandels auf. Da bringt der unternehmende Verleger Johann Kaspar Bencard nicht bloß zahlreiche Andachtsbücher und Predigtsammlungen auf den Markt, sondern auch umfangreiche wissenschaftliche Werke, wie die „Annales mundi“ von Philipp Brietus (1695), Matthaeus Raders „Heiliges Baierland“ von 1714, Ribadeneiras „Leben der Heiligen“ von 1710. Bei Georg Schlüter und Martin Happach erscheinen umfangreiche Werke, wie Hansizius „Germania sacra“ (1727) in 2 Bänden und Ignatius Agricola „Historia societatis Jesu“ (1727) in 6 Bänden. Die Gebrüder Philipp, Johann und Martin Veith geben heraus den „Thesaurus anecdotorum“ von Bernhard Pez (1721) in 6 Bänden, Meichelbecks „Historia Frisingensis“ (1724) in 2 Bänden, die „Polygraphia sacra“ (1724) in 4 Bänden. Bei den Erben der drei Brüder folgen unter anderem die „Reisebeschreibungen von den Missionären der Gesellschaft Jesu“ (1726) und der Bibelkommentar Calmets (1735) in 11 Foliobänden. Von den größeren Verlagswerken Martin Veiths endlich wären zu nennen Forestis „Historische Weltkarte“ (1738/48) in 6 Bänden, Ziegelbauers „Historia ordinis S. Benedicti“ (1754) in 4 Bänden, die „Historia Trevirensis“ (1750) in 3 Bänden. Die kleine Auslese aus den zahlreichen umfangreichen Werken einer einzigen Stadt mag dartun, wie regsam sich allmählich das wissenschaftliche und buchgewerbliche Leben wieder entfaltet hat. Es beginnen in diesem Zeitraume jene umfassenden Bibliothekswerke und großen Nachschlagebücher zu entstehen, deren sich die Wissenschaft noch heute mit Nutzen bedient.

In Nürnberg brachte es vor allem die Familie Endter zu großem Erfolg und Ansehen. Das bekannteste Verlagswerk ist die mit einem Titelkupfer Sandrarts geschmückte Bibelausgabe vom Jahre

1640, nach ihren Kurfürstenbildern die Kurfürstenbibel genannt. Im Jahre 1717 ging das Endtersche Geschäft an den Werkmeister Johann Heinrich Gottfried Ernesti über, der 1721 einen wertvollen Geschäftsbericht samt geschichtlichen Erläuterungen über die Nürnberger Druckereien veröffentlicht hat. Das Schriftchen, „Die wohleingerichtete Druckerei“ betitelt, enthält 47 verschiedene Frakturschriften, 21 Antiquatypen, 14 Kursivproben, dazu griechische, hebräische, arabische, samaritanische, armenische, koptische, zyrillische, glagolitische, russische, skythische, wendische Schriften, ferner musikalische Noten.

In Mainz widmete sich Christoph Küchler mit Erfolg dem liturgischen Druck. Sein Riesenchorbuch „Cantus Moguntinus“ vom Jahre 1666 gehört zu den großartigsten Druckwerken des 17. Jahrhunderts. Aus späterer Zeit, den Jahren 1721 und folgenden, wäre die Raymundus Lullus-Ausgabe Johann Georg Häffners zu nennen, die der Kurfürst Johann Wilhelm vorbereitet und sein Nachfolger Karl Philipp zu veröffentlichen begonnen hat.

In Frankreich trat an die erste Stelle die von Ludwig XIII. und Kardinal Richelieu um 1640 begründete Königliche Druckerei zu Paris, die bald zu den bedeutendsten Werkstätten der Welt zählte. Wahre Prachtwerke, wie die lateinische Bibel vom Jahre 1642, wertvolle wissenschaftliche Werke, wie die 37 Bände zählende Sammlung „Concilia“ (1644), die zehnbändige Polyglottenbibel (1644), die „Scriptores historiae Byzantinae“, verkündeten den Ruhm dieser Druckerei weit über Paris und Frankreich hinaus. Das französische Königtum feiert in zahlreichen Prunkwerken die höchsten Triumphe. Wie in den Tagen Kaiser Maximilians I. steuert das Buch in prunkvollen Huldigungen das Möglichste zur Entfaltung der Fürstenherrlichkeit bei. Es sei hier nur das „Dictionnaire“ der französischen Akademie vom Jahre 1694 genannt, wo die Grazien die Büste König Ludwigs XIV. mit dem Lorbeer bekränzen und auf der Widmungsvignette der Fürst die Huldigung der Akademie entgegennimmt.

Weltberühmt sind auch jene Klassikerausgaben „in usum Delphini“ geworden, die auf Befehl und Kosten König Ludwigs XIV.

zum Gebrauche des Dauphin, des zukünftigen Thronerben, des Herrn der Dauphiné, von dessen Hofmeister, dem Herzog von Montausier (1610—1690), herausgegeben wurden. Es sind in den Jahren 1674—1730 etwa 42 Ausgaben, meist lateinische Klassiker, in 64 Quartbänden mit kurzen Erklärungen erschienen, die in ihrer vollständigen Reihenfolge selten und gesucht sind. Seit dem Erscheinen dieser von allen anstößigen Stellen gereinigten Klassikerfolge wird der Ausdruck „in usum delphini" auf alle zum Gebrauch der lernenden Jugend zugerichteten Textausgaben angewendet.

Eine wichtige Druckereigründung erfolgte im Jahre 1627, als die von Papst Gregor XV. zur Ausbreitung des Glaubens gegründete Kongregation „De propaganda fide" eine große Werkstätte einrichtete, in der allmählich in fast allen Sprachen der Welt Kirchen- und Erbauungsbücher gedruckt wurden.

Gustav Adolf, ein eifriger Beschützer der Buchdruckerkunst, berief im Jahre 1626 Peter von Selou aus Deutschland nach Stockholm, um moskowitische Schriften mit russischen Typen drucken zu lassen. Auch den alten Bischofssitz Strengnäs versorgte er auf Bitten des Bischofs Laurentius Paulinus mit einer Druckerei. Dem geschickten Meister Heinrich Keyser in Stockholm schenkte er eine in Deutschland erbeutete Presse, mit der die Bibel der Königin Christine und das Wappenwerk „Insignia nobilitatis Suecanae" gedruckt wurden. Eines der schönsten schwedischen Druckwerke ist die schwedische Bibel, die 1703 in der Druckerei des jüngeren Heinrich Keyser hergestellt worden ist. In Upsala legte der berühmte Gelehrte Olof Rudbeck eine Druckerei an und ließ dort sein großes Werk Atlantica herstellen, von dem im Jahre 1698 drei Bände fertig waren. Der vierte Band ist bei dem Brande Upsalas 1702 fast völlig zugrunde gegangen.

25. Das illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts.

Es mag hier nochmals an die zwei überragenden Höhepunkte der Buchpflege in der Frühdruckszeit und im Renaissancebuch erinnert werden. In dem einen hat Deutschland, im andern Italien, Venedig an der Spitze, die Führung gehabt. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sehen wir Frankreich oder vielmehr Paris erfolgreich in den Wettbewerb großzügiger Buchpflege treten.

Unter Ludwig XIV. (1643—1715) und zum Teil noch unter Ludwig XV. hatte das prunkvolle, schwerfällige, in kaum zu überbietender Größengestalt sich gebende Prachtbuch mit den allegorischen Titelkupfern, den großartigen Bildnisdarstellungen im Vordergrunde des führenden Buchgewerbes gestanden. Alles hatte der Macht des Königtums, dem Glanze des Hofes dienen müssen.

Wie das Buch die Einflüsse der Gotik, der Renaissance, des Barocks tief und stark verspürt, wie es alle Wandlungen des Kunststils, des Zeitgeschmacks lebendig miterlebt hat, so konnte auch das Rokoko, die vor allem die Kleinkunst so tief erfassende Stilform des 18. Jahrhunderts, nicht spurlos an seiner Gestaltung vorübergehen. Das Buch öffnete in der Tat wehrlos der siegreich vordringenden Zeitrichtung Tür und Tor, sog gierig das neue Wesen ein und wurde von seinem Geiste völlig durchdrungen. In dem veränderten Gewande eroberte es sich rasch die Pariser Gesellschaft. Paris aber beherrschte damals in den Fragen der Mode die ganze Welt.

Mag nach den strengen Gesetzen der Kunstlehre an dem illustrierten Buche des 18. Jahrhunderts noch soviel auszusetzen sein, mag vor allem der unüberbrückbare Gegensatz von Buchdruck und Kupferstich, die Zerreißung der Bucheinheit durch das Vollbild mit der leeren Rückseite, die Überladung mit Buchschmuck, die den Text erdrückt, tadelnd angeführt werden, das Pariser Kupferstichbuch ist und bleibt trotz alledem eine Erscheinung von starken künstlerischen Werten, von selbständiger Ausprägung, von einem gewissen Zuge ins Große und Unsterbliche.

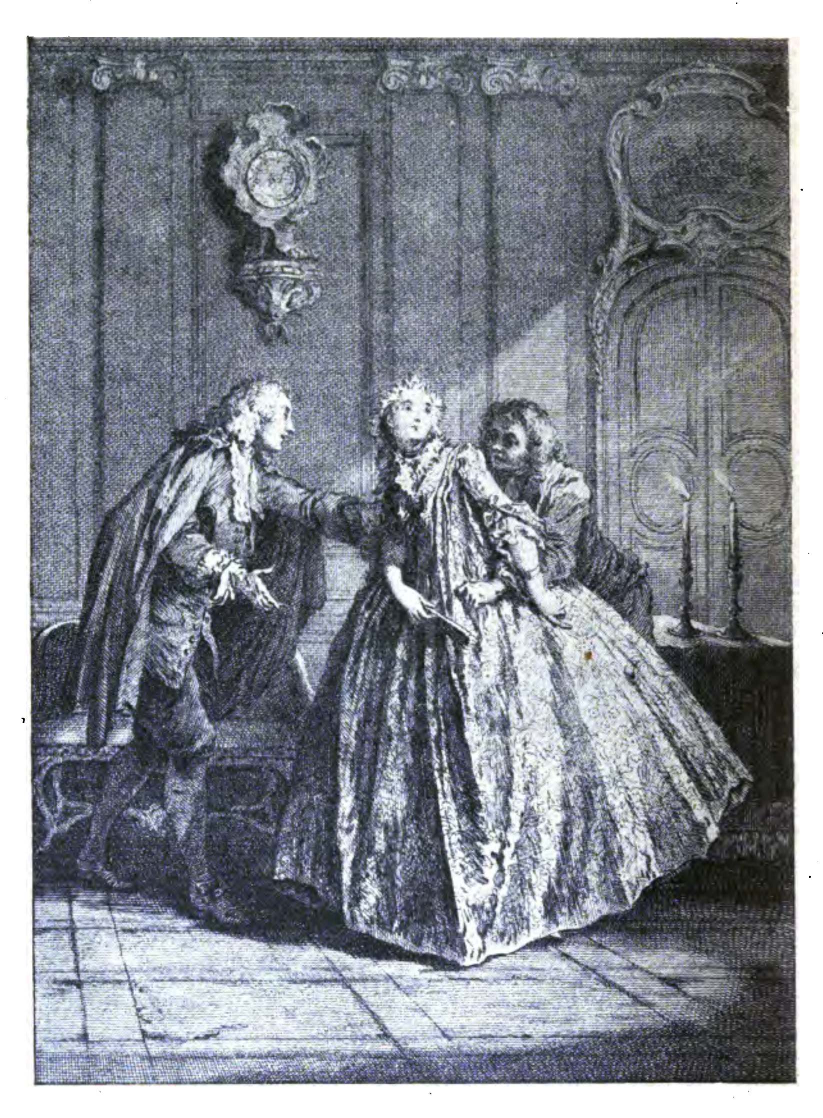


Abb. 62.
Kupferstich von François Boucher aus Molière, Oeuvres, Paris 1734.
Band 4, zu „Le Tartufe“.



Abb. 63. Kupfertitel zu Longus, Pastoralia, 1754.

Das Pariser Buch wurde ein unentbehrlicher Bestandteil der französischen Kultur, ein Liebling der das Leben beherrschenden vornehmen Welt. Ganze Schulen von Zeichnern und Stechern traten in seinen Dienst und gestalteten es zu begehrenswerten Er-



Abb. 64. Aus La Fontaine „Contes", 1762, Vorverzierung von Choffard.

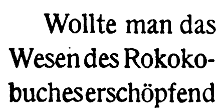
zeugnissen liebevoll gepflegter Kleinkunst, und die Verbindung von Text und Bild, von Kunst und Literatur wurde zu einer so zwingenden Modesache, daß sie von vornherein über Erfolg oder Mißerfolg einer neuen Buchausgabe entscheiden konnte.

So wuchs das Rokokobuch weit über das Typographische seiner Erscheinung hinaus, es wurde zu einem beredten Ausdruck des

herrschenden Geschmacks, zum getreuen Spiegelbilde einer einzigartigen, reizvollen Welt. In solcher Ausprägung überschritt das Buch die engen Grenzen seines Wesens, es vermählte sich mit der Kunst, wieder wie einst unter Maximilian I. brachen hohe Festtage seines Lebens an. Niemals mehr hat eine Moderichtung das Buch so völlig durchdrungen, so stark mit seinem Geiste erfüllt als in dem Buche des 18. Jahrhunderts, wo uns schließlich gar nicht dieser oder jener Text, sondern die vornehme Gesellschaft der Zeit, das heitere Spiel sorgloser Genußmenschen, ein Kulturbild von blendender Schärfe vor die Seele gezaubert wird.



Abb. 65. Aus La Fontaine „Contes", 1762.
Vollbild von Eisen.



Wollte man das Wesen des Rokokobuches erschöpfend darstellen, so müßte man das ganze Zeitgepräge, diesen überwältigenden Ausdruck einer maßlos gesteigerten Lebensbejahung, eines verfeinerten Lebensgenusses, einer übermütigen Überschätzung der sinnlichen Daseinsseite schildern. Der oberste Grundsatz der

ganzen Zeit, das leidenschaftliche Streben nach heiterer Kunst und Lebenslust, hält auch die neue Buchkunst in ihrem unwiderstehlichen Bann. Alles Grübelnde, aller Ernst, alles Schwerfällige wird

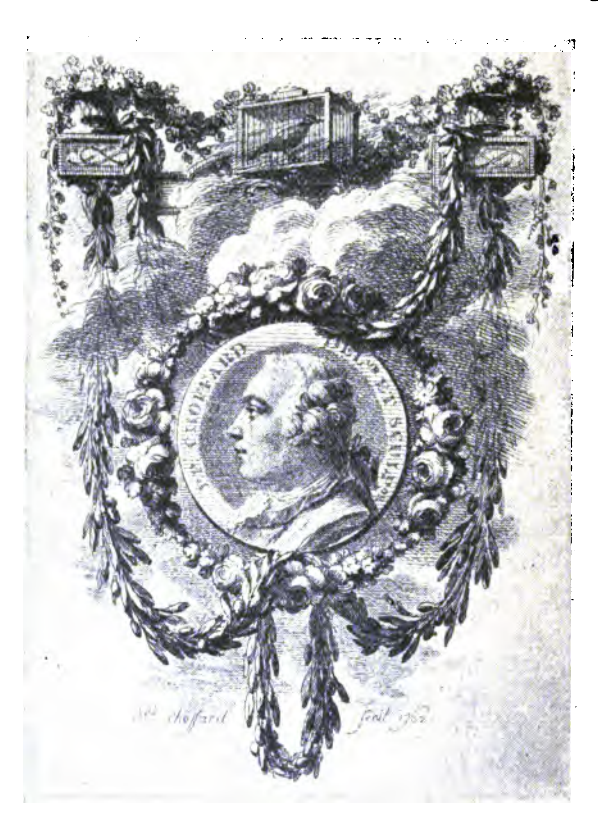


Abb. 66. Aus La Fontaine „Contes“, 1762.
Schlußstück von Choffard mit dessen Selbstbildnis.

ängstlich gemieden. Nur solche, ob alte oder neue, Texte, die Lust und Freude atmen, werden immer und immer wieder geschmückt, gedruckt, betrachtet, gelesen. Die Zeit eines Horaz, Ovid, Theokrit, Vergil scheint aufs neue erwacht, das ganze Leben ist in ein weiches, süßes, tändelndes Spiel aufgelöst, in ein ewiges Fest verwandelt.



Abb. 67.
Kupferstich von Gravelot aus Pierre Corneille, „Théatre“, 1764.

Es ist ein schmeichelnder weibischer Zug, der durch diese Welt der Anmut, des Scheins, des unverdrossenen Minnedienstes geht, wo das Liebesgetändel, das Verhältnis des Mannes zur Frau zum Wichtigsten im ganzen Sein erhoben ist, von den schlimmen Auswüchsen ganz zu schweigen, wo der Taumel des Genießens und Wohllebens auch im Buche in bedenklicher Schlüpfrigkeit zum Ausdruck kommt. Es ist dieselbe schwüle Welt, wie sie auch in den zahllosen Kupferstichen der Zeit so beredt zum Ausdruck kommt, wo das An- und Auskleiden (Lever und Coucher) zur bedeutungsvollsten Tätigkeit des Tages, der glückliche Augenblick (l'heureux moment), die Eroberung, das Spiel mit Gefühlen zum erstrebenswertesten Lebensinhalt gestempelt ist. Es ist die Luft des Treibhauses, wo Schönheit und Duft verwirrend, betäubend auf die Sinne wirken.



Abb. 68. „Die Buchdruckerkunst" von Gravelot in Fournier, Manuel typographique, 1764.

Die Ausdrucksformen dieser französischen Buchkunst bewegen



Abb. 69.
Titelblatt von Marillier zu „Les sens“, ohne Erscheinungsjahr.

sich in sorgsamster Pflege und Verzierung des Titelblattes, in fein ausgeklügelter Durchbildung der über das Buch hin verstreuten Zierbildchen, in der geschickten Verteilung von Vollbildern, die den Text zu erläutern haben. Das Titelblatt ist mit Blumen und Kränzen, am häufigsten mit Rosen, umwunden, vielfach treiben darin kleine Liebesgötter und Kindergestalten ihr neckisches Spiel. Dem Titel geht häufig das Bildnis des Verfassers voran, wieder reich mit Blumengewinden geschmückt. Ein Lieblingsgegenstand dieser zierlichen, einschmeichelnden Buchkunst ist das überall eingestreute Zierstück, die einführende Kopfvignette (Fleuron) und das abschließende Schlußstück (Cul de lampe). Von den Vollbildern heben sich diese kleinen Schmuckformen durch leichtere, hellere Tönung ab. Meist ist darin anmutig auf den Inhalt angespielt. Dieses vielgestaltige Zierwerk reckt sich gleich der Initiale der Handschriftenzeit zu solcher Selbständigkeit empor, daß es hin und wieder ganze Seiten und völlig eigene Wirkungen in Anspruch nimmt. Mit unerschöpflicher Erfindungsgabe, unvergleichlichem Formenreichtum, erstaunlicher Kunstfertigkeit geben sich Zeichner und Stecher diesem beliebten Gegenstand der Kleinkunst hin. In den Vollbildern endlich bewundern wir die meisterhafte Beherrschung von Licht und Raum, eine Kunstweise, die aus den kleinen Bildchen unendlich erweiterte, von Licht und Duft erfüllte Innenräume und Landschaften zu gestalten weiß. Viel Sorgfalt wird auf das richtige Verhältnis des Schmuckes zur Buchgröße, auf die richtige Ausmessung der Randbreite, auf einen zierlichen und anmutigen Eindruck verwendet. Das wirkungsvoll schmückende Gold wird im Außenschnitt des Papiers und auf den kostbaren Einbänden ausgiebig in Dienst genommen. So ist der Buchkörper als zielbewußtes Schmuckwerk allseitig erfaßt, gestaltet, vollendet. Am wenigsten weiß man mit dem Typenbilde anzufangen, das nur soweit gepflegt wird, als es die Schmuckformen unterstützen kann. Wie in allen Zeiten ausartender Schaulust und bildlicher Redseligkeit ist das Verhältnis von Buch und Bild völlig auf den Kopf gestellt. Der Text nimmt eine untergeordnete Stellung ein, während das Schmuckwerk zur Hauptsache wird. Das ist nicht mehr Buchillustration im


Les Saisons
POËME
Traduit de l'Anglois
DE THOMPSON.

A PARIS
Chez { Chaubert, Quai des Augustins.
Herissant, rue Notre Dame.
1759.

C. Eisen Inv. C. Baquoy Sculp.

Abb. 70.
Titelblatt von Charles Eisen zu Thomson,
Les saisons, 1759.



Abb. 71.
Kupferstich von Cochin d. J. aus Le Mierre „La Peinture“, 1769.



Abb. 72.
Kupferstich von Marillier aus La Beaumelle, Commentaire sur la Henriade, 1775.

eigentlichen Sinne, wo der Schmuck den Text in möglichst einfachen Linien begleiten soll, das ist das Schau- und Prunkstück der vornehmen Welt, dazu bestimmt, den brennenden Durst nach Schönheit, nach Lebensgenuß stillen zu helfen.

Unsere Einzelbetrachtung mag mit der vielgenannten Longusausgabe vom Jahre 1718 beginnen, die mit 28 Bildern von der Hand des französischen Regenten Philipp d'Orleans geschmückt ist. Das Buch hat auf die Zunahme der Kupferliebe in Frankreich einen großen Einfluß ausgeübt. Diese Hirtengeschichten des Longus „Les amours pastorales de Daphnis et Chloë" sind von da an ein Lieblingsbuch der französischen Welt geworden (vgl. Abb. 63).

Im Jahre darauf entstand die prächtig ausgestattete Fabelsammlung von Antoine Houdart de La Motte mit zahlreichen Bildern von Claude Gillot, der den kleinsten Raum mit prächtiger Landschaftsweite zu füllen verstand und von der Watteau-Schule her eine ganz neue Formengebung und Lichtverwendung in die Buchillustration brachte.

Mit der sechsbändigen Molière-Ausgabe vom Jahre 1734 setzt die eigentliche Blütezeit der französischen Buchkunst ein. Von dem reizvoll ausgestatteten Buche, für das Friedrich der Große nach Ausweis der Rechnungen 50 Taler bezahlt hat, sind hauptsächlich die von Laurent Cars gestochenen 33 Bilder von François Boucher (1703—1770) berühmt geworden: es ist das graphische Hauptwerk des vielbewunderten, wie spielend schaffenden Künstlers. 208 Vignetten und Schlußstücke erhöhen den Schmuckreichtum des schönen Buches (vgl. Abb. 62).

Außer Boucher steht von jetzt ab eine ganze Reihe bedeutender Künstler im Dienste der Buchausschmückung: Charles Nicolas Cochin (1715—1790), Pierre Philippe Choffard (1730—1804), Hubert François Gravelot (1699—1773), Jean Michael Moreau der Jüngere (1741—1814), Charles Eisen (1720—1778), Pierre-Clément Marillier (1748—1808). Fast jeder von ihnen bringt ein besonderes Können mit, jeder von ihnen steigert mit einem unerschöpflichen Reichtum an Erfindungen den Reiz, die Vielgestaltigkeit des Rokokobuches. Mit der erhöhten Kunstausstattung nimmt die Nachfrage nach dem

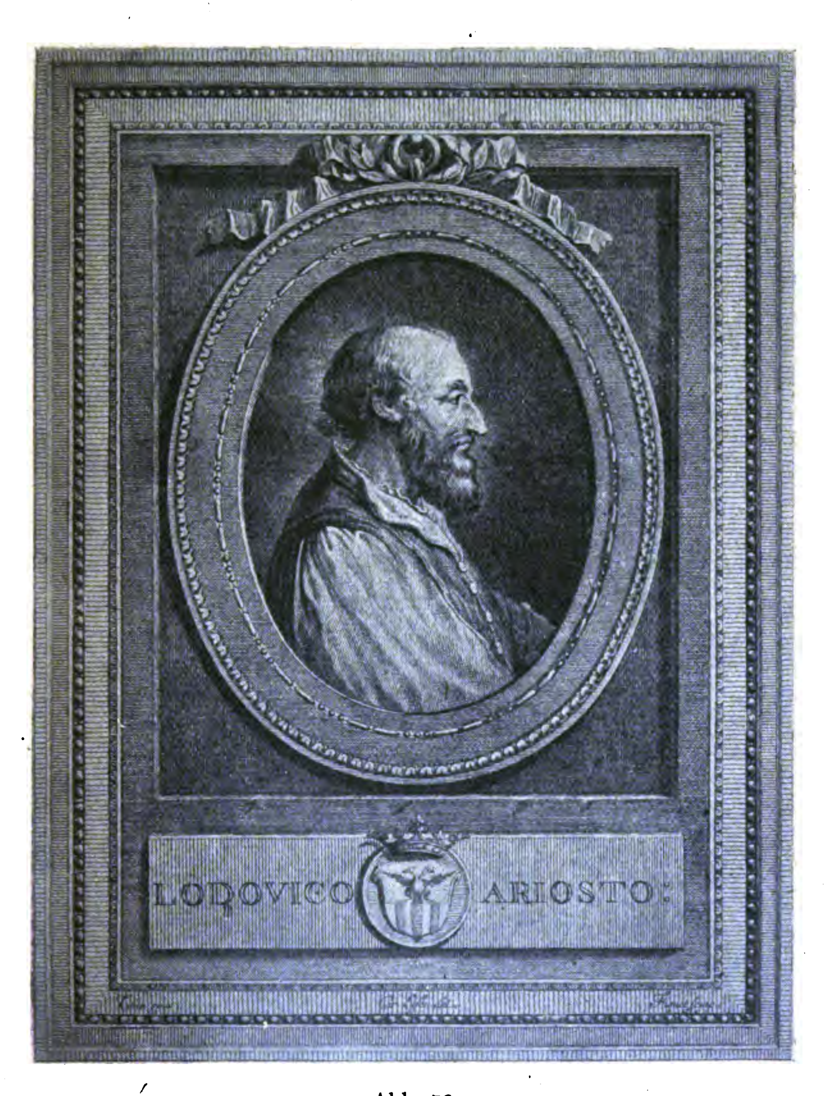


Abb. 73.
Aus Ariosto, Roland furieux, 1775. Bildnis des Verfassers von Charles Eisen.



Abb. 74.
Kupferstich von Moreau aus Fromageot, Annales du règne de Marie-Thérèse, 1775.



Abb. 75.
Aus P. J. Bitaubé, Joseph, 1786. Titelbildnis von Cochin.

Buche immer mehr zu, das illustrierte Werk wird eine vielbegehrte, einträgliche Handelsware, der sich ein ganzer Stab von Künstlern, Stechern, Verlegern widmet. Cochin, der überaus gewandte Zeichner, überrascht durch die vollkommene Freiheit im Erfinden und Ausführen der rein schmückenden Zutaten. Seine Zierleisten und Kleinbildchen hat man geradezu „des Cochins“ genannt. Ihm in dieser Kunst verwandt und gleichzustellen ist der feinfühlende Choffard, der geborene Künstler der ornamentalen Vignette, des Rankenwerks, des Schlußzierats, der das Ausdrucksvermögen dieser redseligen Kleinkunst zu erlesener Wirkung gesteigert hat. Was Choffard an Vignetten und Schlußverzierungen im Ovid von 1767, in Lafontaines Contes von 1762, in der Histoire de la Maison de Bourbon geleistet hat, überragt alles, was in dieser Art je geschaffen worden ist.

Der bedeutendste Künstler dieser überreichen Buchausschmückung ist Gravelot, der Meister der kleinen Vignetten und Schlußverzierungen, der unübertreffliche Raum- und Lichtkünstler, der die kleine Buchfläche der Zwölftelbogenform durch sein künstlerisches Gestalten erstaunlich zu bemeistern versteht. Gravelots Hauptwerk ist sein Beitrag zu Boccaccios Decamerone vom Jahre 1757, einem der reizvollsten Bücher des 18. Jahrhunderts, an dem auch Boucher, Cochin und Eisen mitgewirkt haben. Weitaus die Hauptarbeit hat aber Gravelot geleistet. Das reichgeschmückte Buch zählt nicht weniger als 5 Titelkupfer, 1 Bildnis, 118 Vollbilder, 97 Schlußstücke. Bedeutende Stecher haben ihr Bestes zur hohen künstlerischen Vollendung des Buches beigetragen.

Moreaus berühmteste Werke sind die Molière-Ausgabe vom Jahre 1773 und der erste Band zur Liedersammlung von Jean Benjamin de Laborde „Choix de Chansons“ aus demselben Jahre, zwei der schönsten Bücher des 18. Jahrhunderts. In den Beigaben zur Kostümsammlung des Schweizers Sigmund Freudeberg hat Moreau überfeine Kunstwerke der Stecherkunst geschaffen.

Am anschaulichsten vielleicht kommt die Wesensart des Rokokobuchs in dem überaus fruchtbaren Eisen zum Ausdruck, dem unermüdlichen Künstler, der all das Anmutige, Verfeinerte, Gezierte,



Abb. 76.

Kupferstich von Gravelot aus Tasso, La Gerusalemme liberata, 1792.

Überbildete, Gleißende der Rokoko-Mode wie kein zweiter in sich erlebt und wiedergegeben hat.

Ein Mann für sich ist der Abbé Richard de Saint-Non (1727 bis 1791), ein begeisterter Kunstfreund und begabter Radierer, der kostspieligen Veröffentlichungen sein ganzes Vermögen geopfert hat. Für sein großes Werk „Voyage pittoresque ou description des royaumes des Naples et de Sicile“ (1778) bestellte er die Zeichnungen bei den besten Künstlern wie Fragonard und ließ sie durch tüchtige Stecher unter eigener Mitarbeit ausführen. In dem „Recueil de griffons“ (1771—1773) hat er Ansichten von Rom und Umgebung nach guten Vorlagen in Radierungen wiedergegeben.

Häufig wurden zu einer einzigen Ausgabe eine ganze Schar von Künstlern und Stechern herangezogen, so zu Ovids Metamorphosen von Abbé de Banier (1767) bedeutende Namen wie Boucher, Eisen, Gravelot, Moreau als Zeichner, Binet, Duclos, Le Mire, Massard, Ponce, Longueil, Saint-Aubin und andere als Stecher.

Die Schriften von Lafontaine sind wohl die gehätscheltsten Lieblingsbücher der französischen Gesellschaft. Kaum hatte Jean Baptist Oudry im Jahre 1755 seine große Prachtausgabe auf den Markt geworfen, so rüsteten sich Eisen und Choffard schon zu einer neuen Bilderfolge, und bereits 1762 kommt das Buch mit 140 Bildern im prächtigen Gewande heraus, das die beiden Künstler auf der Höhe ihres Schaffens zeigt (vgl. Abb. 64—66).

Der vernichtende Sturm der französischen Revolution hat all die zierlichen Bilder und Blätter wie in einem Wirbel hinweggefegt. Wie einst im Jahre 1527 sind die Musen und Grazien, die Nymphen und Liebesgötter vor den Schrecken des Tages von dannen geflohen.

26. Der typographische Aufschwung.

Wie das 16. und 17. Jahrhundert berühmte Druckerfamilien in den Häusern Aldus, Giunta, Froben, Stephanus, Plantin, Elzevir hervorgebracht hatten, so entfaltete sich auch im 18. Jahrhundert ein Druckergeschlecht zu einer Weltberühmtheit, das



Abb. 77.
Vignette von Gravelot aus Tasso, La Gerusalemme liberata, 1792.

der Didot zu Paris. Von dem wenig bekannten Drucker François gegründet, stieg das Geschäft unter dem Sohn François Ambroise († 1804) zu rascher Blüte auf. Ihm gebührt vor allem das Verdienst, die Druckerkunst durch wertvolle Verbesserungen im Stempelschnitt gefördert zu haben. Seine schönen kupferstichartigen Typen erregten überall großes Aufsehen. Zu seinen besten Druckwerken gehören des Longus „Pastoralia de Daphnide et Chloë" von 1778, Tassos „Gerusalemme liberata" von 1782 und die Gruppe von französischen Klassikern, die er im Auftrage Ludwigs XVI. für den Dauphin hergestellt hat. Sein Sohn Pierre brachte es zu ebenso großem Ruhm durch die Prachtausgaben französischer Klassiker, wovon vor allem sein Racine von 1801—1805 zu nennen ist. Pariser Preisrichter haben es für das schönste Werk der typographischen Kunst aller Länder und Zeiten gefeiert. Andere Bücher wie Lafontaines „Fables", Boileaus „Oeuvres", Voltaires „Henriade" sind nicht minder berühmt geworden.

Auch in England nahm das Druckergewerbe um die Mitte des 18. Jahrhunderts einen kräftigen Aufschwung, als John Baskerville (1757—1775) zu Birmingham im Schriftenschnitt große Erfolge erzielte. Seine Ausgaben wie der Vergil vom Jahre 1756, der Juvenal und Persius von 1761, der Horaz von 1762 und 1770, Ariosts „Orlando furioso", mit 47 Kupferstichen bedeutender französischer Meister geschmückt, galten zu ihrer Zeit als unerreichte Vorbilder, die durch Einfachheit und sparsamen Schmuck vornehm wirken wollten. Nach dem Tode des Druckers im Jahre 1775 wurde mit seinen Typen die prachtvolle Voltaire-Ausgabe in 70 Bänden zu Kehl hergestellt. Einer der bedeutendsten englischen Drucker: William Bulmer (1754—1830) stellte zusammen mit dem Buchhändler George Nicol eine große Shakespeare-Ausgabe in 10 Foliobänden mit vielen Kupfern her (1794—1801). Von ihm sind auch die Hauptwerke des bekannten Bibliographen Dibdin gedruckt.

In der englischen Buchillustration errang sich der Holzschnitt wieder eine geachtete Stellung. Wie sich in Frankreich Papillon, in Deutschland Unger seiner Erneuerung widmeten, so unternahm in England Thomas Bewick (1753—1828) eine völlige Umgestal-

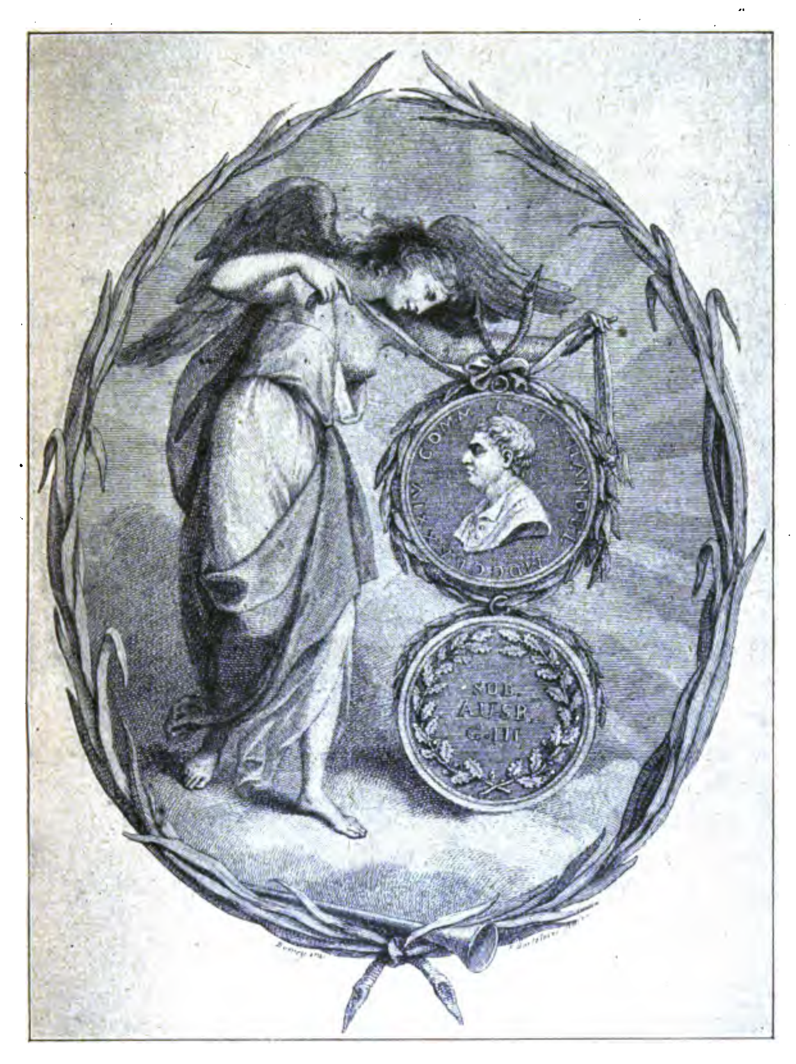


Abb. 78. Titelbild mit Händels Bildnis von Burney, London 1785.

tung, indem er zur Anwendung des Grabstichels auf hartem Hirnholz überging und damit neue Tonwerte gewann. Seine Hauptwerke sind die umfangreichen Tierbücher „General history of quadrupeds“

(1790) und, in verschiedenen Größen erschienen, „History of british bird“ (1797—1804), worin sich vor allem die Vögeldarstellungen auszeichnen. In dem anmutigen landschaftlichen Hintergrund liegt ein Hauptreiz dieser Bildchen.

Der Umgestalter der spanischen Buchdruckerkunst wurde Joachim Ibarra († 1785), dem ganz hervorragende Denkmäler, wie eine lateinische Bibel, die Geschichte Spaniens von Mariana, der Don Quichotte, alles Ausgaben vom Jahre 1780, gelungen sind.

In Deutschland ist an erster Stelle der Leipziger Drucker Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zu nennen, der von 1754 bis 1794 tätig war und durch seine hervorragenden Erzeugnisse der Wiederhersteller der deutschen Druckerkunst und der Begründer des Musikalienhandels wurde. Indem er mit Wort und Tat für die Erneuerung der Fraktur eintrat, trug er wesentlich zur Erhaltung dieser Schriftform bei. Neben seiner unermüdlichen Tätigkeit für die Veredlung des Druckgewerbes gab er sich auch geschichtlichen Studien über sein Lieblingsgebiet hin, schrieb mehrere Abhandlungen über die Geschichte der Erfindung der Druckkunst, über Bibliographie und Schreibkunst, plante eine umfangreiche Geschichte der Typographie, als am 28. Januar 1794 der Tod seinem rührigen Schaffen ein Ende machte.

Zu den bedeutenderen deutschen Druckern muß ferner Georg Jakob Decker gerechnet werden († 1799), der im Jahre 1755 die Universitätsbuchdruckerei von Grynaeus in Berlin übernahm und im königl. Schlosse eine eigene Presse eingerichtet erhielt, mit der er 1787—1789 die Werke Friedrichs d. Gr. in 25 Bänden druckte.

In Wien ging es mit der Buchdruckerkunst erfolgreich aufwärts, seitdem mit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts unternehmungslustige Drucker wie Johann Thomas Edler von Trattner (1748—1798) und Joseph von Kurzböck tätig waren. Kurzböck hat sich besonders durch seine hebräischen Drucke einen bekannten Namen gemacht. Bereits in den Anfang des 19. Jahrhunderts fällt die Wirksamkeit von Joseph Vinzenz Degen († 1827), der Prachtausgaben von den Schriften des Dichters Uz (1804), von Wielands „Musarion“ (1808)



Abb. 79. Illustration von Gregorio Ferro zu Tomàs de Iriarte, La Musica, Madrid 1779.

und anderen Werken veranstaltete und Leiter der neu gegründeten Hof- und Staatsdruckerei wurde.

Eine besondere Berühmtheit als Druckort ist dem kleinen Städtchen Kehl, gegenüber Straßburg, zuteil geworden. Der Buchdrucker Peter August Beaumarchais hatte zu Paris eine typographische Gesellschaft gegründet und das gesamte Druckgerät des berühmten Druckers John Baskerville angekauft, um die Werke und den Nachlaß Voltaires in einer Prachtausgabe herauszugeben. Als die Geistlichkeit das Unternehmen hintertrieb, mietete die Gesellschaft die ehemalige Reichsfestung Kehl und druckte hier die Werke Voltaires und Rousseaus mit einem gewaltigen Kostenaufwand. Die Ausgaben erschienen im Jahre 1785 mit dem Druckvermerk „De l'imprimerie de la société littéraire-typographique". Kurz darauf ging die Druckerei in den Stürmen der Revolution zugrunde.

In Nordamerika waren die ersten Druckereien in Massachusetts, so zu Cambridge im Jahre 1638, in Boston seit 1676, entstanden; sie sind von Engländern angelegt worden. Meistens waren es politische Drucksachen, vor allem Zeitungen, die aus diesen Pressen hervorgingen. Der berühmteste Drucker Amerikas ist Benjamin Franklin, der, zu Boston am 17. Januar 1706 geboren, im Jahre 1724 nach England ging, dort 2 Jahre bei den Londoner Druckern Palmer und Watts als Setzer arbeitete und dann in Philadelphia als Drucker tätig war. Im Jahre 1741 veröffentlichte er eine von J. Logan besorgte englische Übersetzung von Ciceros „Cato maior oder vom Alter", die erste Klassikerübersetzung, die in Amerika erschienen ist. Im Jahre 1765 verkaufte er sein Geschäft an seinen Arbeitsgenossen David Hall, um sich ganz dem Staatsdienste widmen zu können. Seine Grabschrift gefällt sich in deutlichen Anspielungen auf die frühere Druckertätigkeit.

Der gewaltige Aufschwung im Buchgewerbe drängte überall auf bessere Ausstattung vor allem im Papier hin. Das Schnörkelwesen aus der Barockzeit schwand gegen das Ende des 18. Jahrhunderts hin mehr und mehr. Das Titelblatt wurde einfacher, wortkarger in der Fassung, ruhiger in der Anordnung. Die Titelvignetten räumen der einfachen Linie, die verzierten Initialen den nur stärker



Abb. 80. „Livia Doria Caraffa“ von Fedele Fischetti aus „Prose e versi per onorare la memoria di Livia Doria Caraffa“, 1784.

betonten Anfangsbuchstaben das Feld. So endet das scheidende Jahrhundert mit einer völligen Preisgabe des veralteten Zierates, mit einer bewußten Vereinfachung der Buchausstattung. „Wir wollen alles vermeiden, was Schnörkel und Überladung ist, und Schnörkel heißt mir in einem Buche alles, was nicht Buchstabe oder Interpunktion ist“, schreibt Schiller im Jahre 1794 an seinen Verleger Cotta. Es sind das typographische Grundsätze, die mehr dem Wesen der Antiqua als der Fraktur entsprechen und zweifellos unter dem Eindrucke ausländischer Muster, der Leistungen eines Didot, eines Baskerville, eines Bodoni entstanden sind. In der Tat machte sich auch bald eine starke Bewegung gegen die Fraktur bemerkbar. Es erschienen Schriften von Gleim, Kleist, Bodmer, Geßner, Ramler, Jacobi mit lateinischen Typen. Die Buchstaben von Didot hatten es den Zeitgenossen mächtig angetan. Da stellt sich Breitkopf mit der ganzen Wucht seines weitreichenden Ansehens der Bewegung entgegen und tritt mit Wärme für die zurückweichende Frakturschrift ein. Ihm schließt sich Unger in Berlin an. Da sich auch der Leserkreis der Unterhaltungsschriften der Antiqua gegenüber ablehnend verhält, ist das Gleichgewicht bald wieder hergestellt: der Wissenschaft die Antiqua, dem Volkstümlichen die Fraktur, bleibt auch weiterhin die Losung.

Von den italienischen Druckern des 18. Jahrhunderts verdient vor allem Giambattista Bodoni (1740—1813) genannt zu werden, ein unternehmender Künstler, der selbst die Lettern schnitt und die neu gegründete herzogliche Druckerei in Parma zu einer der bedeutendsten Werkstätten emporhob. Sein Homer von 1785, sein Horaz und Anakreon von 1791, sein Vergil von 1792, sein Dante und „Vater Unser in 155 Sprachen und Typen“ (Oratio dominica) vom Jahre 1806 sind mit Recht viel bewundert worden. Zum Vorbild nahm er sich die besten italienischen Druckwerke des 15. Jahrhunderts, in denen die Typen allein einen schönen Eindruck erzielen sollen.

27. Vom Buchgewand der deutschen Klassiker.

In Deutschland, das in den Dingen des Geschmacks seit langem von Frankreich abhängig war, lehnte sich auch die Buchausstattung enge an die französischen Muster an, nur daß sich für die deutschen Texte die heimische Frakturtype erhielt. Seit vor allem das Pariser illustrierte Buch die Führung in der Buchgestaltung errungen hatte, vermochten sich nur ganz wenige Kräfte einer völlig sklavischen Nachahmung zu entziehen. Friedrich der Große wußte wenigstens einen der bedeutendsten Meister der Grabstichelkunst, Georg Friedrich Schmidt (1712—1775), der Heimat wieder zu gewinnen, indem er ihn aus Paris nach Berlin zurückrief. Hier hat Schmidt die Dichtungen Friedrichs des Großen und dessen „Brandenburgische Memoiren" mit Titelbildern und Schmuckstücken ausgestattet, die zum Besten des deutschen Buchzierats jener Zeit gehören, wenn es auch dem Künstler nicht immer gelungen ist, die leichte und freie Kunst des französischen Vorbildes zu erreichen.

Neben ihm beherbergte Berlin den Radierer Johann Wilhelm Meil (1732—1805), der sich mit geschmackvollen allegorischen und mythologischen Titelblättern und Vignetten an der Buchkunst beteiligte. Er ist der deutsche Künstler, der den beweglichen, erfindungsreichen französischen Illustrationsstil vielleicht am besten traf und erfolgreich Kalender und Almanache mit niedlichen Bildchen schmückte. Mit Goethe ist er durch seine Titelvignette zu Göschens Gesamtausgabe, einen weinenden, Amor abweisenden Genius, verbunden.

Von anderen Buchkünstlern dieser Art wären noch Christian Gottlieb Geyser († 1803) und Johann Martin Preisler (†1794) zu erwähnen. In den „Tändeleien, Dithyramben, Idyllen aus den hesperischen Gärten" hat Preisler ein wirkungsvolles Titelblatt geschaffen, das den schönsten jener Zeit beigesellt werden kann. Als getreuer Schüler Chodowieckis betätigte sich Daniel Berger (1744—1824) in zahlreichen Kupfern zu Büchern. Den Holzschnitt

suchte Johann Georg Unger (1715—1780) neu zu beleben, indem er Initialen und Verzierungen zumeist nach Stichen Johann Wilhelm Meils gestaltete.

Der einzige deutsche Künstler, der sich der allgemeinen Nachahmung der Franzosen entwand und dem Buchschmuck ein gewisses bodenständiges, volkstümliches Gepräge zu geben wußte, war Daniel Chodowiecki (1726—1804), der, durch den Aufschwung der deutschen Literatur gefördert, sich eifrig der künstlerischen Buchausstattung widmete und in dieser Kunst ein erfolgreiches Feld seiner auf die Darstellung des Kleinen und Skizzenhaften gerichteten Begabung fand (Abb. 83, 84). Die Kalenderkupfer zu Lessings Minna von Barnhelm (1770) machten ihn rasch berühmt. Er verband sich bald unzertrennlich mit der schönen Literatur von damals und wurde der erfolgreichste Illustrator der Almanache und Kalender, der deutschen Literatur in ihrer besten Zeit. Seine tüchtigsten Leistungen sind in den bildlichen Beigaben zum „Sebaldus Nothanker" von Nicolai und zu Gellerts „Fabeln" (1775) zu suchen. Das deutsche Bürgertum, die kleine Umwelt des täglichen Lebens hat in ihm eine meisterhafte Schilderung gefunden. Bewußt hält Chodowiecki das spießbürgerliche Gepräge des täglichen Lebens fest, im Gegensatze zu den Franzosen, die allen ihren Darstellungen etwas Bedeutungsvolles unterschieben und damit leicht geziert und gezwungen wirken. Die gegebene Darstellungsform Chodowieckis für solchen Buchschmuck ist die niedliche Buchgröße des Almanachs, des Kalenders, wo sich damals hervorragende literarische Erscheinungen der Zeit mit bedeutsamen künstlerischen Darstellungen zusammenfanden. Auch Goethes „Hermann und Dorothea" ist in solcher Form in des Verlegers Friedrich Vieweg „Taschenbuch für Frauenzimmer für 1798" mit einem Titelkupfer von Chodowiecki „Die preußische Königsfamilie" erschienen. Man kann fast ohne Übertreibung sagen: je kleiner der Raum, den sich Chodowiecki zu seinen Darstellungen wählte, desto wirksamer fielen seine Bildchen aus.

Eine hervorragende Stelle in der Geschichte der Buchausschmückung darf Salomon Geßner (1730—1788), der liebenswürdige



Abb. 81. Illustration von Verhelst zu Desbillons' Fabulae Aesopiae, Mannheim 1762.

Züricher Dichter und Maler, beanspruchen. Er ist der Meister des poetischen Idylls, das er mit köstlichen Naturstimmungen zu erfüllen weiß. Das künstlerische Wirken kommt bei ihm am erfolgreichsten da zur Geltung, wo es sich mit seinen Dichtungen verbindet. Seine Stärke beruht vor allem in der feinen Gestaltung der Landschaften, die er mit entzückender Anmut und Mannigfaltigkeit wiedergibt. Für die kleinen Zierstücke hat er viel aus den antiken Gemmen gelernt, in die er mit feinem Verständnis eingedrungen ist. Da Geßner seine Schriften zugleich als Dichter, Zeichner, Radierer und Drucker gestaltet hat, geht von seinen anmutigen Werken ein unwiderstehlicher Zauber aus. Meist sind es Hirtenszenen, die die Seiten schmücken, mit Hirten, Nymphen, Putten, Blumen und Girlanden ausgestattet (Abb. 85—87). Besonders reich sind die französischen und deutschen Ausgaben seiner Schriften von 1773—1777 ausgeschmückt. Da der Künstler Teilhaber der Buchhandlung



Abb. 82. Geyser: „Michael Denis“ aus dem Leipziger Musenalmanach auf 1778.

Orell war, zeichnete und radierte er auch für fremde Werke Bilder und Vignetten, so vor allem für mehrere Ausgaben Wielands und für Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung (1775 ff.). August Wilhelm Schlegel hat den Shakespeare-Vignetten nachgerühmt, daß „jedes Figürchen lebt und seine Art zu sein verkündigt".



Abb. 83. Titelkupfer von Chodowiecki aus Blankenburg „Beiträge zur Geschichte deutschen Reichs", 1775.

Wer sich die unsterblichen Werke unserer großen Dichter Gellert, Lessing, Bürger, Klopstock, Herder, Wieland, Schiller, Goethe in schönen, würdevollen Ausgaben erschienen vorstellt, wie sie dem Inhalt entsprächen, vergißt, daß das deutsche Buchgewerbe jener Zeit für solche Aufgaben weder künstlerisch noch wirtschaftlich gerüstet war. Vor allem verwehrte der geschäftsmäßig betriebene Nachdruck den Verlegern, größere Kosten auf ihre Verlagswerke

zu verwenden. In dem Augenblick, als ein gediegen ausgestattetes Buch auf den Markt gekommen wäre, hätten es die Nachdrucker mit einer billigeren Ausgabe aus dem Felde geschlagen. So schrieb Johann Friedrich Cotta am 23. September 1800 über den „Wallenstein“ an Schiller: „Nun haben wir auf einmal mit zwei Nachdruckern zu kämpfen: Goebhard von Bamberg bat bereits eine Ausgabe, die sehr sauber gedruckt sein soll, für fl. 1,24 versendet, und Doll in Wien hat ein Privilegium, den Wallenstein nachzudrucken, erhalten, ich muß selbst für eine noch wohlfeilere Ausgabe sorgen.“

Wer sich also das schöne Buch zum Gegenstand seiner Neigung und seines Sammelns gewählt hat, wird bei den deutschen Klassikern kaum auf seine Rechnung kommen. Nur Göschens Prachtausgaben der Werke von Goethe, Wieland, Klopstock werden vielleicht einigermaßen seinen Ansprüchen genügen. Wer freilich von der äußeren Ausstattung absieht, wird die Buchausgaben unserer Dichterfürsten aus ihrer Hand als kostbare Kleinodien des Bücherfreundes nicht minder schätzen und lieben. Sie haben sich in der Tat zunehmender Beachtung zu erfreuen und dürfen auch hier nicht übergangen werden.

Beginnen wir gleich mit dem gelesensten, volkstümlichsten Buche der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, jenem Buche, das sich das ganze Deutschland und alle Stände erobert hat, mit Gellerts „Fabeln und Erzählungen“. Als der Dichter sein fertiges Werk dem Verleger Breitkopf anbot, erhielt er eine abschlägige Antwort. Dann gab es 1746 und 1748 der Leipziger Verleger Johann Wendler heraus und wurde davon ein reicher Mann; der Verfasser bekam einen Dukaten für den Bogen, im ganzen 31 Gulden ausbezahlt. Die 1. Ausgabe war von einem Band Kupferstichen von Joh. Heinr. Meil gefolgt, der aber mit schlechtem Papier und blasser Druckerschwärze bedeutend an Wirkung einbüßte (Abb. 88). Das Werk erwarb sich rasch seine Leser und wurde allmählich in fast alle Sprachen Europas übersetzt. Die „Geistlichen Oden und Lieder“ Gellerts gehörten ebenfalls bald dem volkstümlichen Geistesschatze des deutschen Volkes an (Abb. 89). Sie sind 1757



Abb. 84.
Titelkupfer von Chodowiecki nach Holbeins „Erasmus im Gehäus" aus: Erasmus, Das Lob der Narrheit, 1781.

erschienen; eines der wirksamsten Lieder „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ ist durch Beethovens Musik berühmt geworden.

Von Lessings Ausgaben seien die „Kleinigkeiten“ und die „Fabeln“ kurz erwähnt. Das verfasserlose Titelblatt der „Kleinigkeiten“ (1751), von denen 1757 eine neue Auflage mit dem Namen Lessings erschien, hat J. A. Fridrich von Augsburg mit einer hübschen Vignette geschmückt (Abb. 90). Das „Register der wichtigsten Sachen“ am Schlusse des Schriftchens zählt nur die Buchstaben des Alphabets auf und ist ebenso scherzhaft gemeint wie der „Bericht an den Buchbinder“ mit der Anweisung für die nicht vorhandenen Kupferstiche: „Die Kupfer geben sich von selbst.“ Die einzelnen Gedichte rücken mit kleineren Holzschnittzieraten von einander ab. In der 2. Auflage ist der „Inhalt der Stücke“ mit den Überschriften angeführt. Von den „Fabeln“ mag das Titelkupfer Meils in Abb. 91 folgen, das Titelblatt trägt die Aufschrift „Gotthold Ephraim Lessings Fabeln. Drei Bücher“ und ist mit einem kleinen Zierat von J. W. Meil, einer Eule, die auf einem Buche sitzt, geschmückt. Darunter liest man: „Berlin, bey Christian Friedrich Voß 1759“. Der Verleger, bei dem die Mehrzahl der Schriften Lessings erschienen ist, so vor allem Emilia Galotti (1772), Minna von Barnhelm (1767), Nathan der Weise (1779), hat damit ein schmuckes Bändchen mit gutem Papier und würdiger Ausstattung auf den Markt gebracht. Aus der Vorrede Lessings erinnern wir an das bekannte Wort: „Eine Vorrede sollte nichts enthalten als die Geschichte des Buchs.“ Die „Briefe antiquarischen Inhalts“, 1768 und 1769 bei Friedrich Nicolai in Berlin erschienen, sind in Lessings eigener, zusammen mit Bode verwalteten Druckerei hergestellt. Der erste Teil findet sich auf fein horizontal gestreiftes „römisches“ Papier gedruckt, für den zweiten Teil reichte der Vorrat nicht mehr aus, weil Klopstocks „Hermanns-Schlacht“, die zugleich erschien, mehr Bogen, als vorgesehen war, verschlang.

Den Ruhm Gottfried August Bürgers trugen vor allem dessen „Gedichte“ hinaus, die 1778 in Göttingen bei Johann Christian Dieterich erschienen sind. Die zweite Auflage von 1789 ist um

80 Gesänge erweitert. Auf schlechtes Papier gedruckt, trägt sie wie die erste Ausgabe reichen Bilderschmuck: ein hübsches Titel-

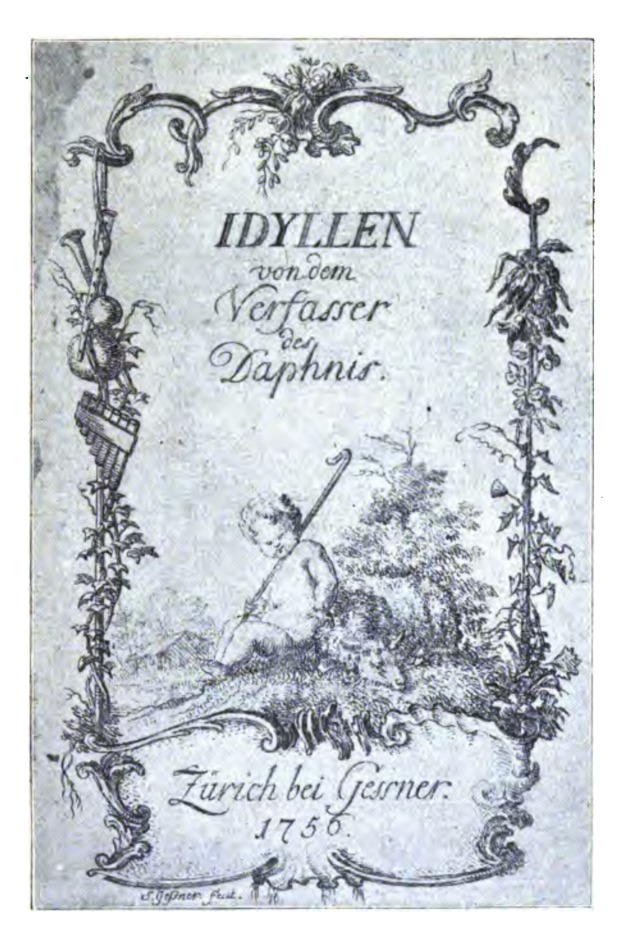


Abb. 85.
Titelblatt Salomon Geßners zu dessen Idyllen. Zürich 1756.

blatt von J. W. Meil, das Bildnis des Dichters (Abb. 92 und 93). 8 Zeichnungen von Chodowiecki, von Riepenhausen gestochen, zwei Vollbilder von Meil, 4 Vignetten von Schellenberg und Meil.

Von den Chodowiecki-Bildern sei die stark theatralische Darstellung zum „Lied vom braven Mann" erwähnt: hoch zu Roß, will der Graf dem Lebensretter den verheißenen Beutel Geld übergeben; der weist ihn zurück und zeigt auf die gerettete Zöllnerfamilie, die all ihre Habe verloren hat, die möge das Geld bekommen: „Gott lob, daß ich singen und preisen kann, unsterblich zu preisen den braven Mann." In seinem Vorwort „Göttingen, im April 1789" bricht Bürger in scharfe Klagen gegen den Nachdruck und gegen



Abb. 86. Vignette Salomon Geßners aus dessen Schriften. Zürich 1773.

die Käufer solcher Betrugsware aus, denen es um den Gewinn eines halben oder ganzen Guldens zu tun sei. „Ein solcher Gewinn ist es schon werth, die Nationalwohlthäter Schmieder und Consorten dankbar zu verehren und zu segnen. Amen."

Wer Klopstock nennt, denkt an den „Messias", so unzertrennlich sind hier Werk und Dichter miteinander verbunden. Die ersten Gesänge wurden 1748 in den Bremer „Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes" veröffentlicht, mit ihrem Erfolge setzt der Zeitraum der neueren deutschen Literatur ein. Im Jahre darauf erschien bei Carl Herrmann Hemmerde in Halle die erste Buchausgabe, 1751 folgte die zweite Auflage, um Gesang

4 und 5 vermehrt und dem König Friedrich V. von Dänemark gewidmet. Die beiden neuen Gesänge kamen auch gesondert heraus. Im Jahre 1753 ließ Klopstock zu Kopenhagen eine eigene „Nachricht von des Messias neuer correcter Ausgabe“ verbreiten, worin vier



Abb. 87.
Vignette Salomon Geßners aus dessen Schriften. Zürich 1773.

erschienene Drucke als unrechtmäßig verurteilt werden; die neue Ausgabe, die der Hallesche Verleger nachdrucken dürfe, werde acht Gesänge umfassen. In der Tat erschienen dann die folgenden Bände immer bei Ludolph Henrich Lillie in Kopenhagen und wurden in Halle abgedruckt. Neben den rechtmäßigen Ausgaben gingen zahlreiche Nachdrucke einher. Lateinische, englische, französische,

italienische, niederdeutsche, schwedische Übersetzungen verbreiteten den Ruhm des Dichters über die ganze Welt. Klopstocks „Oden" erschienen 1771 in Hamburg bei Johann Joachim Christoph Bode mit einem Widmungskupfer an den Grafen Bernstorff, den dänischen Minister, dem der Dichter seine Stellung am dänischen Hofe zu verdanken hatte (Abb. 94). Aus dem Selbstverlag Klopstocks ist vor allem die „Deutsche Gelehrtenrepublik" von 1774 zu nennen, in der über den neu erdachten Subskriptionsplan berichtet wird. Sie sei über Erwarten gelungen. „Viele würdige Gelehrte und auch andere schätzbare Männer haben mit Eifer und durch die Tat gezeigt, daß ihnen diese gemeinschaftliche Sache der Gelehrten nicht gleichgültig wäre." Wegen der Ausstattung wird bestimmt, daß die Bücher auf gutes Papier und korrekt gedruckt werden, aber ohne verteuernde Kupfer oder Vignetten: „Wenn die Subscriptionssache Dauer haben soll, so muß diese bei den meisten Büchern überflüssige Verteuerung vermieden werden." Im Nachwort mußte der Dichter sich entschuldigen, daß zum ersten Teil keine neue Lettern verwendet worden seien: das aus Holland verschriebene Papier kam zu langsam an, so blieb keine Zeit mehr, neue Lettern gießen zu lassen. Beweglich wird über diese „Chicanen" geklagt; sie sollten ihm die Verlagsarbeit noch gründlich verleiden. Göschens Prachtausgabe der Werke hat Klopstock (†1803), der dafür 3000 rheinische Taler bekam, nicht mehr ganz erlebt. Sie ist gleich den anderen Prunkwerken des Leipziger Verlags mit Antiquatypen gedruckt und mit Vollbildern Schnorrs und Fügers ausgeschmückt. Sie erschien in vier verschiedenen Drucken zu 47, 10, 7 und 5 Talern, der letzte Band der teueren Ausgabe kam 1817 heraus.

Im schmucklosesten, nüchternsten Gewande sind die Schriften Herders ausgegangen (Abb. 95). Das erste gedruckte Gedicht, der „Gesang an den Cyrus. Aus dem Hebräischen übersetzt" ist mit dem erdichteten Druckort: „St. Petersburg, 1762, im Januar" erschienen. Der Königsberger Buchhändler Kanter hat diese „Ode an den Czaren Peter III. bei Gelegenheit seiner Thronbesteigung", ohne den Verfasser zu kennen, drucken lassen. Das Bändchen „Von deutscher Art und Kunst", das Goethes Beitrag „Von deutscher



Der unſterbliche Autor.

Abb. 88.
Kupferstich von Joh. Heinr. Meil zu Gellerts „Fabeln und Erzählungen“, 1766.

Baukunst“ (1773) enthält, hat Bode in Hamburg auf den Markt gebracht, nicht in bester Ausstattung und durch grobe Druckfehler entstellt. Die „Nachschrift“ zu dem Briefwechsel über Ossian war zuerst ganz ausgeblieben, so daß der Bogen H umgedruckt werden mußte, um diesen Teil wenigstens am Schluß der eigenen Beiträge Herders unterzubringen. Nicht besser erging es 1774 der Schrift: „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“, die die Druckerei Ife in Weißenfels so schlecht herstellte, daß Herder nachträglich eine Vorrede mit 32 Berichtigungen beigeben mußte. Die bereits ausgegebenen Abzüge waren ohne dieses Blatt erschienen. Auch an der „Plastik“ von 1778 wurden Änderungen vorgenommen: wegen der vielen Druckfehler mußten 17 Verbesserungen angehängt und sieben Blätter durch Kartons ersetzt werden. Vorher waren aber schon Abzüge mit den fehlerhaften Blättern und dem weißen Schlußblatt statt der „Verbesserungen“ in den Verkehr gekommen. Die meisten Werke Herders hat Johann Friedrich Harknoch in Riga veröffentlicht, nur selten schmückt ein Bild oder eine Vignette die Ausgaben, so die „Briefe zu Beförderung der Humanität“ von 1793, die H. Meyers Titelkupfer mit der Muse der Humanität, auf dem Zodiakus thronend, unter ihren Füßen der sich drehende Erdball, einleitet, oder die „Adrastea“ von 1801, die auf dem Titelblatte die beiden Adrasteen Wahrheit und Gerechtigkeit, auf einem Wagen von zwei Greifen gezogen, führt.

Den meisten buchhändlerischen Erfolg von den Klassikern hat wohl Wieland gehabt, der Sänger der heiteren Sinnlichkeit, der mit Glück die französische Welt in das deutsche Buch der vornehmen Kreise eingeführt hat. Seine Veröffentlichungen sind an drei Verlegernamen, an das Geschäftshaus Orell, Geßner und Compagnie in Zürich (1752), an Weidmann und Reich in Leipzig (1768), an Georg Joachim Göschen in Leipzig und Grimma (1788), geknüpft. Am tiefsten ist die Verbindung mit Zürich, mit Salomon Geßner, gegangen, dessen Sohn Heinrich später Lotte Wieland, die Tochter des Dichters, geheiratet hat. Geßner war eifrig bemüht, Wielands Dichtungen mit sauberen Lettern und schmuckem Zierat auszustatten. Das hat nicht zum wenigsten auch Wielands spätere Ver-

Geistliche Oden und Lieder

von

C. F. Gellert.



Mit allergnädigsten Freyheiten.

Leipzig,
in der Weidmannischen Handlung,
1757.

Abb. 89. Titelblatt zu Gellerts „Geistliche Oden und Lieder“. Leipzig 1757.

leger zu besonderer Sorgfalt für die Ausgaben angereizt. Der „Agathon“ von 1766 und 1767 trug statt Zürich die falsche Ortsangabe


Kleinigkeiten.

Parva mei mihi funt cordi monumenta laboris;
At populus tumido gaudeat Antimacho.
Catullus.

Frankfurt und Leipzig.
1751.

Abb. 90. Titelblatt zu: Lessings „Kleinigkeiten“, 1751.

„Frankfurt und Leipzig“, die Züricher Zensurbehörde hatte die Druckerlaubnis verweigert. Auch so wurde die Schrift verboten.

Der „Don Sylvio von Rosalvia“ ist, in Zürich abgelehnt, bei dem Ulmer Verleger Albrecht Friedrich Bartholomäi erschienen. Von



Abb. 91.
Titelkupfer von J. W. Meil zu Lessings „Fabeln“, 1759.

den Züricher Ausgaben wäre vor allem die Sammlung „Poetische Schriften des Herrn Wieland“ von 1762 hervorzuheben, deren Titel-

blätter mit hübschen Einfassungen und Vignetten Salomon Geßners verziert sind (Abb. 96). Mit dem Geschäftsführer seines zweiten Verlegers, mit dem tüchtigen Fachmann Philipp Erasmus Reich, hat Wieland nicht minder im besten Einvernehmen gelebt. Aus diesem Verlag „Weidmanns Erben und Reich" sind die Hauptwerke Wielands hervorgegangen. Der „Agathon" von 1773 ist mit vier Vollbildern und ebenso vielen Kindervignetten Meils ausgestattet (Abb. 97). Bemerkenswert lautet das Nachwort des Dichters, worin er den zahlreichen Subskribenten den Dank für ihre Teilnahme ausspricht: „Eine so große Anzahl der verehrungswürdigsten und edelsten Namen unserer Nation, die man in dem folgenden Verzeichnis erblicken wird, kann nicht anders als von der glücklichsten Vorbedeutung für die deutschen Musen sein." Unter den zahlreichen fürstlichen Abnehmern ist „Ihre Churfürstliche Durchlaucht von der Pfalz" mit zwei Exemplaren genannt, das eine davon, mit dem Außenexlibris der Mannheimer Bibliothek gezeichnet, besitzt heute die Münchener Staatsbibliothek. Auch andere Namen der Einzeichnungsliste erwecken unsere besondere Teilnahme: Herr Gottfried August Bürger, Amtmann zum Gericht Altengleichen, Herr Salomon Geßner, Senator in Zürich, Herr Konsistorialrat Herder, in Bückeburg, Herr Doktor Goethe in Frankfurt am Mayn. Wielands „Musarion" kam 1769 auf holländischem Papier mit kleinen Vignetten heraus. Flugs folgten zwei Nachdrucke auf schlechtem Papier mitsamt der Vorrede des Dichters, wo der Leser versichert wird, daß Freund Reich eigens holländisches Papier dafür erworben hat. Ein überaus niedliches Bändchen, das dem französischen Gepräge nahekommt, brachten die Verleger 1770 mit den „Grazien" auf den Markt. Mit Oesers süßlichem Titelblatt eingeleitet (Abb. 98), birgt es noch 6 weitere Vollbilder und 8 Vignetten (Abb. 99) auf 206 kleinen Seiten, die dem Freyberger Konrektor Hübler ob ihres schmalen Druckraums den Seufzer entlockten, „das sei, als wenn man Suppe mit Kaffeelöffeln essen sollte". Als Reich am 3. Dezember 1787 starb, löste Wieland das ohnedies bereits gelockerte Verhältnis mit dem Weidmannschen Hause und knüpfte mit Georg Joachim Göschen an. Der neue

rührige Verleger war es vor allem, der den Dichter zur Herausgabe seiner sämtlichen Werke drängte; er zielte darauf ab, Wieland und



Abb. 92.
Titelbildnis Bürgers von Meil zu den „Gedichten“.
Göttingen 1789.

alle deutschen Dichtergrößen sowohl durch Prachtausgaben als auch durch billige Drucke einzuführen. Das große Unternehmen kam in den Jahren 1787 bis 1802 mit 36 Bänden in 4 Ausgaben zu-

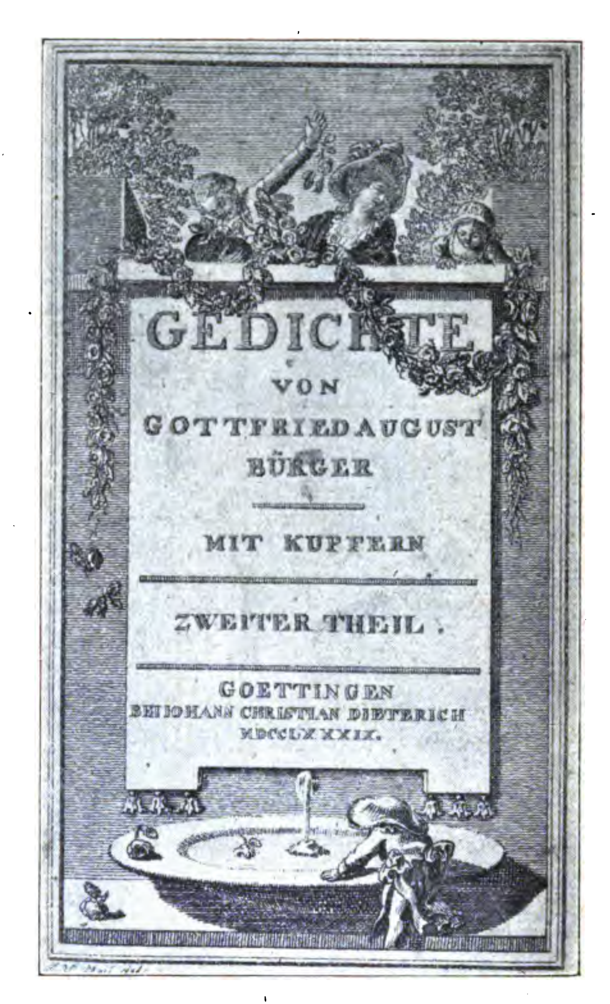


Abb. 93.
Kupfertitel Meils zu Bürgers „Gedichten".
Göttingen 1789.

stande: eine kostbare Quartausgabe auf Velinpapier mit Kupferbildern von Ramberg, Schnorr und Füger in 350 Abzügen: 250 Taler, eine Großoktavausgabe in gleicher Ausstattung und 500 Exemplaren:



Abb. 94.
Widmungskupfer in Klopstocks „Oden“. Hamburg 1771.

125 Taler, ein Taschenformat mit den eingeschalteten Kupfern: 112 Taler, ein Kleinoktav auf Druckpapier und ohne Bilder: 27 Taler. Als Wieland im Juli 1794 nach Leipzig kam, bereitete

ihm der Verleger einen fürstlichen Empfang: in einem Garten war ein Tempelchen mit Wielands Büste errichtet, zwei Knaben in griechischem Gewande fuhren auf einem griechischen Wagen den ersten Band der Prachtausgabe herbei, die Göttin der Muse drückte dem Dichter den Lorbeer aufs Haupt. Die Ausstattung mit Bildern brachte gar manchen Verdruß mit sich. Das Bildnis Wielands, von Anton Graff entworfen, wurde von J. Fr. Bause schlecht gestochen und mußte umgeändert werden. Wieland hatte überhaupt keine Freude an den Bildern. Als die Prunkausgabe schlecht abging, schrieb er dem Verleger am 15. Juli 1799: „Der König von Preußen hat mir zwar erst vor wenigen Tagen ein recht großes Kompliment zu Ihren Händen darüber gemacht, daß die Prachtausgabe meiner Werke der teutschen Nation so große Ehre machte, aber dieser zeitlichen Ehre wegen wird doch unter zwanzig seiner reichen Edelleute in Schlesien schwerlich einer sein, der ein Exemplar dieser kostbaren Auflage kauft.“ Auch die lateinische Type habe der Gangbarkeit geschadet. Männer und Frauen aller Klassen hätten ihm erklärt, sie zögen die deutschen Lettern vor. Trotz mancher Mißerfolge stellte Wielands Gesamtausgabe eine Leistung dar, die sich auch vor dem Auslande sehen lassen konnte. Und mit Recht durfte der Verleger den ersten Band mit dem selbstbewußten Wort begleiten: „Die Achtung, welche Deutschland bei dieser Gelegenheit unserer Litteratur beweiset, die Anzahl der Edlen, welche für ein Buch, und zwar für ein Buch, woran alles bloß deutsche Arbeit und Kunst ist, eine nicht unbeträchtliche Summe aufgewandt haben, erwecken in mir den Wunsch: Möchte doch die Blüte meines Lebens noch einmal zurückkehren, um sie ganz dieser Unternehmung zu widmen.“

In engster innerer Verbindung mit der Kunst und ihrem Niederschlag im Buch hat von den Jüngern des Sturms und Drangs Johann Kaspar Lavater (1741—1801) gelebt. An dieser Stelle sind vor allem die berühmten „Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ vom Jahre 1775 zu nennen. Es sind nicht weniger als 488 Textbilder und 343 Kupfertafeln, die das vierbändige Werk schmücken, von be-

Kritische Wälder.

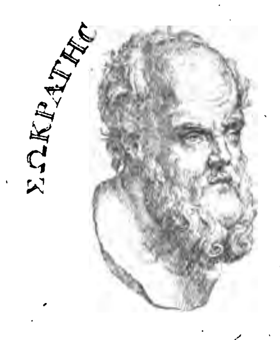
Oder

Betrachtungen

über die

Wissenschaft und Kunst

des Schönen.



Zweites Wäldchen

über einige Klotzische Schriften.

1769.

Abb. 95. Titelblatt zu Herder: „Kritische Wälder“, 2. Teil, 1769.

deutenden Kupferstechern verfertigt. Kein Geringerer als Goethe vermittelte den Verlag und Druck bei Weidmanns Erben und Reich in Leipzig, wo der erste Band in 770 Abzügen zur Ostermesse 1775 erschienen ist. Ein zweites reichgeschmücktes Werk Lavaters ist sein „Jesus Messias" von 1782 in 4 Bänden, mit 72 Stichen ausgestattet, die wieder von bedeutenden Künstlern und Stechern wie Daniel Chodowiecki, J. H. Lips, Daniel Berger, Johann Rudolf Schellenberg u. a. stammen (Abb. 100). In beiden Werken hat Lavater dem Kupferstich bedeutsame Aufgaben gestellt. In Sammlerkreisen besitzt eine gewisse Berühmtheit die „Handbibliothek für Freunde", die Lavater mit gestochenen Umrahmungen und handschriftlichen Widmungen nur an seine Bekannten geschenkt hat. Es sind davon in den Jahren 1790—1793 vier Bände erschienen.

Das meist berühmte und gesuchte Buch Schillers ist die erste Ausgabe des Schauspiels „Die Räuber" mit dem Druckvermerk: Frankfurt und Leipzig 1781. Die Titelvignette will eine Szene des 4. Akts darstellen: der alte Moor liegt vor dem Eingang seines Kerkers, von Hermann unterstützt; vor ihm steht Karl mit dem Schwert in der Hand. Der Schlußzierat gehört zum Römerlied im 4. Akt: Brutus ist im Begriff, in Charons Nachen zu Cäsar einzusteigen. Der Künstler hat sich mit N. sculp. A. V. unterzeichnet, es ist Johann Esaias Nilson von Augsburg. Diese erste Ausgabe erschien in 800 Abzügen ohne Verfassernamen, die Vorrede wurde noch vor der Ausgabe unterdrückt. Die zweite Auflage folgte im nächsten Jahre mit den vollen Namen Friedrich Schiller als Verfasser, Tobias Löffler als Verleger. Sie prägt sich dem Gedächtnis mit ihrem nach rechts aufsteigenden Löwen ein. Einzelne wenige Abzüge sind freilich ohne die Vignette abgedruckt worden. In der dritten Ausgabe rühmt der Verleger den „reinen und vorzüglich korrekten Druck"; in Wirklichkeit sind zu den alten Druckfehlern neue hinzugekommen, Schiller hat keinen Anteil daran gehabt. Nur die zwei ersten Drucke sind von ihm selbst. Die Bühnenbearbeitung, das Trauerspiel „Die Räuber", kam bei Schwan in Mannheim heraus, jenem gastfreundlichen Verleger, dessen schöne Tochter Margarete den Dichter bezaubert hat. Die „Anthologie



Abb. 96. Titelblatt Salomon Geßners zu Wielands Poetischen Schriften. 2. Band, 1762.

auf das Jahr 1782“ ging wieder ohne Namen der Urheber aus, sie wollte „in der Buchdruckerei zu Tobolsko“ gedruckt sein, in



Agathon.

Quid Virtus et quid Sapientia possit.

Zweyter Theil.

Leipzig,
bey Weidmanns Erben und Reich. 1773.

Abb. 97. Titelblatt zu Wielands „Agathon“, 1773.

Wirklichkeit stammte sie von Johann Benedikt Metzler in Stuttgart, der sie auf Kosten Schillers gedruckt hat. Auf dem Lorbeer-

kranz der Apollovignette ist der Name des Künstlers: E. Verhelst zu lesen (Abb. 101). In der zweiten Auflage von 1798 nennt sich der



Abb. 98.
Kupfertitel zu Wieland „Die Grazien", 1770,
von Oeser entworfen, von Geyser gestochen.

Verleger und rühmt in hohen Worten den Verfasser, „dessen Namen der Deutsche wie die Namen Klopstock, Goethe und Wieland mit patriotischem Stolz und Ehrerbietung ausspricht". Nächstens habe

man in seinem Wallenstein ein neues Meisterwerk zu erwarten. Der Verleger hofft sich den Dank des Publikums zu verdienen, wenn er die Anthologie unter ihrem wahren Namen in den Handel bringe. Vorzüglich die mit M. P. Wd. und Y. bezeichneten Gedichte seien von Schiller.

„Mannheim in der Schwanischen Hofbuchhandlung“ steht auf mehreren Titelblättern Schillers, so auf den Erstausgaben der „Verschwörung des Fiesko zu Genua“ (1784) und der „Kabale und Liebe“ vom gleichen Jahre. „Kabale und Liebe“ erschien 1786 in zwei verschiedenen Drucken, die sich in ihren Vignetten unterscheiden. „Don Karlos“ gab 1787 Göschen in den Verkehr. Die erste Abteilung erschien mit einem Interimstitel: „Die Herren Buchhändler“, heißt es dabei; „erhalten in vierzehn Tagen Kupfer, Titel und zweite Abteilung nach. Dieser Titel wird alsdann zerschnitten und darf also nicht vorgebunden werden.“ Mit der typographischen Ausstattung war der Dichter so wenig einverstanden wie mit der ungleichen Rechtschreibung. Das Titelbild mit der Königin Elisabeth stammt von E. Verhelst in Mannheim, der Druck von Christian Friedrich Solbrig in Leipzig. In dem berechtigten Wiener Nachdruck vom gleichen Jahre liest man folgende Anzeige des Wiener Buchhändlers Joseph Stahel: „Ich habe diese zweite wohlfeilere Ausgabe des Dom Karlos auf ausdrückliche Ordre meines Freundes, des Buchhändlers G. J. Göschen in Leipzig, drucken lassen, damit die Absichten der Nachdrucker weniger wirksam sein mögten: Leider sind solche Schritte nötig, um die deutsche Muse zu retten, welche nun bald durch die litterarischen und Aufklärung verbreitenden Bemühungen der Nachdrucker zum ewigen Stillschweigen verdammt werden wird. Der Preis ist fl. 1.—“ Mit den Illustrationen zu seinen Werken hat Schiller wenig Glück gehabt: die wenigsten können künstlerisch befriedigen. Am berühmtesten sind vielleicht die kleinen historischen Bildchen zur „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ im „Historischen Calender für Damen für die Jahre 1791 bis 1793“ geworden, die der Verleger Göschen von Chodowiecki und Penzel hat entwerfen lassen. Einzelne Abdrucke weisen Verschiedenheiten auf: „Wenn man lauter



Psyche unter den Grazien.

An Herrn Weisse.

Sie haben, liebster Freund, die Gründe nicht ganz mißbilligen können, welche mich bewegen, diese Psyche, deren Ausführung Sie zu wünschen

Abb. 99.
Textseite aus Wieland „Die Grazien“, 1770.

gute Abdrucke liefern will,“ verkündigte der Verleger in seiner Anzeige, „so muß man jede Platte mehr als einmal stechen lassen.“
Als Schiller nach Schwaben übersiedelte, wurde er dem

Verleger Göschen mehr und mehr entfremdet, bis er sich vollständig an Johann Friedrich Cotta anschloß und seit 1795 durch die Herausgabe der „Horen“ die folgenreiche Verbindung zahlreicher führender Geister Deutschlands mit dem Tübinger Verlagshause begründete. Wir nennen von Schillers Werken aus der Cottaschen Buchhandlung nur noch den „Wallenstein“, der, von den Gebrüdern Gädicke in Weimar gedruckt, Ende Juni 1800 in 4000 Abzügen und drei verschiedenen Ausgaben auf Velinpapier zu 7 Fl. 12 Kr., auf Schreibpapier zu 4 Fl. und auf Druckpapier zu 2 Fl. erschienen ist. Der Merkwürdigkeit wegen mag endlich noch Schillers Jenaer Antrittsrede „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte“, die 1789 von der Akademischen Buchhandlung zu Jena aufgelegt wurde, erwähnt werden. Der Verfasser hatte sich auf dem Titelblatte Professor der „Geschichte“ genannt, er wurde von der Universität gezwungen, die richtige Bezeichnung „Professor der Philosophie“ anzubringen. So gibt es von der vielgenannten Schrift zwei Titelblätter, zur großen Freude der Sammler, die die seltene Ausgabe in beiden Drucken besitzen.

Am 6. Juli 1786 schrieb Goethe an Frau von Stein: „Mit Göschen bin ich wegen meiner Schriften einig, in einem Punkte hab ich nachgegeben, übrigens hat er zu allem ja gesagt.“ Es war ein Erfolg ohnegleichen, daß der rührige Verleger zur Ostermesse 1787 in seinem Verlagsverzeichnisse Goethe, Schiller, Wieland, Klopstock, Lessing aufführen konnte. Goethe sandte das Manuskript zu den ersten vier Bänden von Rom aus nach Leipzig, sein Begleitschreiben dazu ward am 20. Februar 1787 aufgesetzt. In Rom gelang es dem Dichter, die Malerin Angelika Kauffmann für seine Ausgabe zu gewinnen. „Sie hat mich neulich“, schreibt er am 15. August 1787, „mit einer Zeichnung überrascht, welche die Stelle aus Iphigenie: Seid ihr auch schon herabgekommen? darstellt. Es ist vielleicht eine ihrer glücklichsten Compositionen. Und eben darum darf ich nicht zudringlich sein.“ Und am 7. Oktober konnte er wieder melden: „Mad. Angelika hat mich mit einer gar schönen Zeichnung zum 5. Bande begünstigt. Herr Lips



Talitha Kumi

Abb. 100.
Die Tochter des Jairus. Kupferstich nach Rembrandt aus Lavaters „Jesus Messias“ 1782.

hat sie auch bereits gestochen, und schon im Probedruck verdient seine Arbeit allen Beifall.“ Die Ausgabe der Schriften, es ist Goethes erste Gesamtausgabe, kam in den Jahren 1787 bis 1790 mit elf Kupferbildern, acht Titelvignetten, zwei Textzieraten nach Ramberg, J. W. Meil, Chodowiecki, H. Lips, Oeser, Mechau und Angelika Kauffmann in Stichen von Meil, Chodowiecki, Geyser, Daniel Berger und Lips heraus. Sie wurde als ein Ereignis allerersten Ranges empfunden, waren doch in der Sammlung die Hauptwerke des Dichters, so Egmont, Faust, Iphigenie, Tasso in den ersten Drucken enthalten, hatten doch die besten Zeichner der Zeit an ihrer würdigen Ausstattung mitgewirkt (Abb. 102). Kaiser Joseph II. erteilte den Verlegern Göschen und Joseph Stahel einen Schutzbrief gegen den Nachdruck, daß ihnen Goethes sämtliche Werke „niemand, ohne ihren Consens, Wissen oder Willen innerhalb zehen Jahren, von dato dieses Briefs an zu rechnen, im Heiligen Römischen Reich, weder unter diesem, noch anderem Titel, weder ganz, noch extractweise, weder auch in größerer, noch kleinerer Form nachdrucken und verkaufen solle“. Hingegen sollten sie, die Supplikanten, „schuldig und verbunden sein, bei Verlust dieser Kaiserlichen Freiheit, die gewöhnlichen fünf Exemplarien von dem ganzen Werke zu Unserm Kaiserlichen Reichs-Hof-Rat zu liefern und dieses Privilegium anderen zur Warnung demselben vorandrucken zu lassen“. Das Ausschreiben ist am 23. März 1787 erlassen und dem fünften Bande vorgedruckt. Für den Büchersammler bietet die Ausgabe verschiedene Merkwürdigkeiten. Da gibt es vom ersten Band einen Probedruck mit dem Fehler „Erstter“ statt „Erster“ Band und mit der von Grögory gestochenen Titelvignette „dem weinenden Genius“, die in der eigentlichen Ausgabe mit dem Namen ihres Zeichners Meil ausging. Neben der Gesamtausgabe liefen dann die Drucke der Einzelschriften einher. Ihr Kennzeichen ist der Aufdruck „Ächte Ausgabe“, sonst sind sie von dem gleichen Drucksatz abgedruckt, nur ist die Bogennorm „Goethe’s W. 1. [—8.] Bd.“ weggelassen. Eine Ausnahme von dieser Regel macht der Sonderdruck der „Leiden des jungen Werther“ von 1787. Hier ist die Schutzbezeichnung „Ächte Aus-

Anthologie

auf das Jahr

1782.



Gedrukt in der Buchdrukerei
zu Tobolsko.

Abb. 101.
Titelblatt zu Schillers „Anthologie“ auf das Jahr 1782.

gabe“ weggefallen, die erste Bogennorm des Bogens A dafür geblieben. Außerdem ist Meils Titelvignette des 1. Bandes der Gesamtausgabe und ein Titelbild: „Werther mit Lotte und Malchen am Brunnen“ von Chodowiecki eingefügt, das nur ein Teil der Gesamtausgabe als zweites Kupferbild enthält. Sehr verwickelt ist auch die Feststellung der Faust-Ausgabe Göschens. Es gibt eine ganze Reihe gefälschter Titelblätter, die dem Satz der Gesamtausgabe vorgefügt sind. Das beste Erkennungszeichen der echten Sonderausgabe ist auch hier wieder der Aufdruck „Ächte“ (nicht echte und nicht aechte) Ausgabe und das Fehlen der Bogennorm „Goethe's W. 7. B.“.



Abb. 102.
Titelkupfer zu Goethe's „Faust“ von H. Lips nach Rembrandt gestochen, 1790.

Beide Urausgaben sind aber wieder in zwei Abweichungen erschienen, von denen die fünf ersten Bogen von demselben Satze abgezogen sind, der übrige Teil aber in dem berichtigten Drucke umgedruckt ist. Von den vier ersten Bänden der „Schriften“

Goethes hat der Verleger eine geringere Ausgabe veranstaltet, die mit der besseren übereinstimmt, aber keine Vollbilder enthält.

Noch bevor die „Gesammelten Werke“ vollständig vorlagen, bot Goethe seinem Verleger den Versuch über die Metamorphose der Pflanzen an, Göschen lehnte aber das Werkchen ab; es ist 1790 bei Carl Wilhelm Ettinger in Gotha erschienen. Das war die Stunde des Bruches zwischen den beiden Männern. „Goethe's neue Schriften“ sind 1792 bis 1800 in 7 Bänden bei Johann Friedrich Unger in Berlin, „Goethe's Werke“ (1806—1810) in 13 Bänden bei J. G. Cotta in Tübingen herausgekommen. Mit Cotta blieb dann Goethes Schaffen für immer verbunden. Auf diese Tübinger und Stuttgarter Ausgaben einzugehen, verbietet der Umfang des Gegenstandes. Aus dem gleichen Grunde können auch nur wenige Einzeldrucke Goethes kurz gestreift werden. Merkwürdig ist vor allem die Ossian-Ausgabe, die Goethe und Merck seit 1773 veranstaltet haben, wegen der Titelblätter, die Goethe selbst entworfen hat. Am 23. Juni schreibt Boie an Gotter: „Goethe hat den Ossian englisch nachdrucken lassen. Ein vortrefflicher Einfall! Der erste Band mit einer Titelvignette von



Abb. 103. Kupfer von A. W. Küffner aus Goethes „Hermann und Dorothea“, 1799.

ihm ist heraus." Den 4. und 5. Band übernahm 1777 Mercks Verleger J. G. Fleischer. Auf ihre eigenen Kosten gaben Goethe und Merck 1773 auch das Schauspiel „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand" heraus. Am 8. Januar 1774 klagt Goethe an Boie: „Bei der Rückkunft des Fr. Merck von Petersburg hab ich den Verlag des Götz über mich genommen, und bitte Sie also mir ein bissgen herauszuhelfen, der ich mich zu nichts weniger als einem Handelsmann schicke." „Die Leiden des jungen Werther" tragen in erster Auflage, die 1907 in einer Nachbildung des Insel-Verlags erneuert worden ist, die Aufschrift: „Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1774." Ein vielumworbener, vor zwei Jahren mit 14000 Mark ausgebotener Abzug dieser Ausgabe ist durch die eigenhändigen Berichtigungen des Dichters samt dem Motto der zweiten Auflage ausgezeichnet.

28. Buchhandel und Buchherstellung.

In der Frühzeit des Buchdrucks ruhen Herstellung und Vertrieb des Buches noch in ein und derselben Hand: es ist der Buchdrucker, der sowohl die Vervielfältigung als auch den Verkauf des Buches betreibt. Die Zunahme der Buchware drängt aber bald zur Arbeitsteilung hin. Wandernde Buchführer und Hausierer nehmen den Druckern einen Teil der Auflagen ab und suchen ihn auf den Märkten abzusetzen. Vielfach stellen sie ihr Lager in der Herberge aus, in der sie übernachten. Fliegende Blätter verbreiten Verzeichnisse ihrer Bestände und schließen mit der Bitte an den Leser, in ein näher bezeichnetes Gasthaus zu kommen, wo die angezeigten Bücher bereitliegen. Aldus Manutius veröffentlicht 1498 das erste Preisverzeichnis, er will dadurch den häufigen Anfragen nach den Neuerscheinungen entgehen. Immer mehr fügt sich das Buch dem übrigen Warenhandel und damit auch dem Meßbetriebe ein. Die Loslösung des Verlags vom Buchdruck beginnt. Das Kapital beteiligt sich an dem Bücherumsatz durch Bestel-

lungen bei fremden Druckwerkstätten. Es begegnen uns selbständige Verleger wie Theobald Feger in Ofen, Johann Petit in Paris, Leonhard und Lukas Alantsee in Wien, Johann Rymann in Augsburg, Gottfried Hittorp und Franz Birckmann in Köln. Ihren ersten Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in Anton Koberger von Nürnberg, dem bedeutendsten Druckverleger der Zeit. Zu größeren Unternehmungen werden Gesellschaftsverträge mehrerer Geschäftsteilnehmer abgeschlossen. So vereinigen sich zur Veröffentlichung der berühmten Weltchronik Hartmann Schedels die Künstler Michael Wohlgemut, Wilhelm Pleydenwurff einerseits und Sebald Schreyer, Sebastian Cammermeister anderseits, daß die Künstler die Holzschnitte zu liefern, die Geldleute die Herstellungskosten zu tragen haben. Der Vertrag wird am 29. Dezember 1491 abgeschlossen, die Schlußabrechnung erfolgt am 22. Juni 1509. Zahlreiche Verlegerverbindungen finden vor allem in Basel statt, sie ermöglichen die großen Unternehmungen, die den Ruhm Basels als Verlagsort begründet haben.

Das Schrifttum des ausgehenden Mittelalters ist völlig der Kirche untergeordnet: die Theologie und das Latein haben die führende Rolle. Das verleiht dem damaligen Bücherwesen ein weitreichendes, völkerumfassendes Gepräge. Westeuropa, vor allem Deutschland, Italien, Frankreich, England, ist das weite Absatzgebiet eines großen einheitlichen Schrifttums, das durch den Humanismus nicht gestört, eher vertieft und erweitert wird. Schon künden sich aber bedeutsame Unterströmungen an, die auf das kommende Wachsen der nationalen Literatur hinweisen. Es ist die volkstümliche Literatur, die vor allem in Augsburg und Straßburg, in Paris und Lyon, in London fleißig gepflegt und gedruckt wird.

Wachsende Nachfrage und steigende Erzeugung sind die Haupttriebkräfte der folgenden, etwa vom Jahre 1564 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzenden Entwicklungszeit. Die unmittelbaren Folgen dieser Kräftebewegungen sind die Entstehung und Vermehrung seßhafter Buchhandlungen mit großen Lagerbeständen, die zweckmäßigere Regelung des gegenseitigen Verkehrs der Buch-

händler, endlich die Ausbildung von Bücherverzeichnissen, die über den Stand der Bücherherstellung unterrichten. Dank seiner günstigen Lage entwickelt sich Frankfurt a. M. immer mehr zum Mittelpunkt des Großhandels, zur Vormachtstellung, die durch die Gründung des Frankfurter Meßkatalogs im Jahre 1564 und die Einsetzung der kaiserlichen Bücherkommission bekräftigt und besiegelt wird. Ein eigentliches Urheberrecht, das heißt ein vom Gesetz beschütztes Recht auf die ausschließliche Vervielfältigung eines Geisteserzeugnisses, gibt es noch nicht. Schutz gewährt nur das Privilegium, das entweder der Kaiser, ein Fürst, eine Stadt oder der Papst verleiht. Eine der frühesten Erteilungen ist der Freibrief, den Konrad Celtis im Jahre 1501 für seine Roswitha-Ausgabe vom Reichsregimente erhält. Vielfach ist der Wortlaut des Privilegs dem Buche vorgedruckt, wird also zum Bestandteil des Buches, oder es findet nur ein kurzer Hinweis statt, der häufig auch ohne Berechtigung erfolgt. Daß es sich bei diesen Vorrechten im wesentlichen um Gewerberecht handelt, ist auch daraus ersichtlich, daß einzelnen Buchhändlern Generalprivilegien für alle ihre Veröffentlichungen erteilt werden.

Was diese Entwicklungszeit des steigenden Tausch- und Meßverkehrs besonders kennzeichnet, ist die Loslösung des Handels von der Buchherstellung: der Handel entwickelt sich zu einem selbständigen buchgewerblichen Zweige, der die Herstellung allmählich an Bedeutung überragt. Zeitlich und ursächlich fällt dieser Vorgang mit dem geschilderten Niedergang der Buchausstattung zusammen. Es ist eine Zeit steigender Massenherstellung. Mit jedem Mehr in der Zahl geht die Güte des Erzeugnisses zurück. Und je mehr Menschen an dem Umsatz einer Ware beteiligt sind, desto stärker teilt sich der Gewinn. Der Vertrieb der Buchware wird verwickelter, teurer, drückt auf die Herstellung, auf die Ausstattung des Buches. Die früher so hoch entwickelte Kunst des Buchdrucks sinkt zur Lohndienerin des Handels herab.

Die Aufwärtsbewegung des Bücherumsatzes hält bis zum Dreißigjährigen Krieg an, wird aber durch den unseligen Bruderkrieg jäh unterbrochen. Im Jahre 1635 erreicht der Niedergang des deutschen

Buchhandels seinen tiefsten Stand. Holland übernimmt die Führung im Bücherverkehr. Das Latein hat noch immer die Vorherrschaft. Erst seit 1680 setzt ein starkes Ringen des Deutschen im Buche ein. Mit dem Ende des 17. Jalrhunderts ist endlich die deutsche Sprache zum Übergewicht gelangt. Vom fremden Schrifttum hat sich Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts das italienische einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen. Im friderizianischen Zeitalter dringt das Französische mächtig vor, um das Jahr 1762 hat es das Lateinische nahezu eingeholt.

Die unmittelbare Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege ist das Zeitalter der Büchergelehrsamkeit, der bändereichen Foliowerke, des alle Gebiete umfassenden Vielwissens, der großen Einzelbüchersammlungen. Diesem Gepräge entspricht auch die unumstrittene Vorherrschaft des gelehrten Schrifttums. Doch nimmt der Meßbuchhandel mit volkstümlicher deutscher Literatur bereits bedeutsam zu. Neben geschichtlichen und länderkundlichen Büchern werden die eigentlich volkstümlichen Werke: der Eulenspiegel, der Finkenritter, Herzog Ernst, der gehörnte Siegfried, die schöne Magelone und Melusine, der Faust, der ewige Jude, ferner die Arznei-, Traum- und Rätselbücher gern gekauft und viel gelesen. Der Jahrmarktsbuchhandel mit seinem seltsamen Gemisch von Liedern, Kometenschriften, Wunderberichten und anderen „Neuen Zeitungen“ entwickelt sich stetig weiter. Unter den nicht öffentlichen Drucksachen nehmen die auf Bestellung hin vervielfältigten Gelegenheitsschriften, vor allem die Hochzeitsgedichte und Leichenpredigten, einen breiten Raum ein. Viele von ihnen verdienen ihrer hübschen Ausstattung wegen Beachtung und scheinen die vielfach gehörte Klage, daß der Buchhandel den Niedergang in der Buchherstellung verursacht habe, nachdrücklich zu bestätigen.

Die steigende Bedeutung des gelehrten Buches drängt zu einem scharfen Gegensatz zwischen den Vertretern der Wissenschaft und denen des Buchhandels hin. Seinen bedeutsamen Ausdruck findet dieser Widerstreit in den Verbesserungsplänen des großen Philosophen Leibniz, der, wie einst Erasmus, von der hohen Warte der Gelehrsamkeit aus das Bücherleben seiner Zeit mit Macht be-

herrscht. Von seinen Vorschlägen, die im Grunde auf eine völlige Bevormundung des Buchhandels unter dem Gesichtspunkte des Wertvollen hinauslaufen, hat nur die Forderung einer besseren Berichterstattung über das Bücherleben eine Zukunft gehabt.

Die Steigerung des literarischen Lebens bekundet sich auch in dem raschen Aufblühen der Zeitschriften, in den Fortschritten des öffentlichen Bibliothekswesens, in den zahlreichen Auktionen an den literarischen Mittelpunkten, in der zunehmenden Beschäftigung mit der Geschichte der Bücher, der Gelehrten, der Literatur, mit dem wachsenden Aufkommen der zusammenfassenden Lexika und Enzyklopädien. Die bedeutendste Erscheinung darunter ist das „Universal-Lexikon" des Leipziger Verlegers Johann Heinrich Zedler, das in den Jahren 1732 bis 1750 in 64 großen Bänden erschienen ist.

In der äußeren Gestaltung des Büchermarktes verschiebt sich der Mittelpunkt vom Südwesten immer mehr nach dem Nordosten. An die Stelle Frankfurts tritt seit etwa 1680 Leipzig als Mittelpunkt des Meßverkehrs, während sich der Süden und vor allem der katholische Buchhandel fast völlig dem allgemeinen Buchverkehr des Nordens verschließt. Zur Ostermesse 1750 erscheint der letzte Frankfurter Meßkatalog. Im Gefüge des Buchhandels nimmt der Geschäftsverkehr außerhalb der Messe beständig zu. Er vollzieht sich mit Hilfe der Kommission und der Neuigkeitssendungen. Steigender Barverkehr und zunehmender reiner Verlag deuten auf die kommende Entwicklung hin.

Der deutsche Buchhandel erreicht so die dritte Durchgangsstufe seiner Entwicklung (1740—1804): es ist die Zeit des klassischen Schrifttums, die Zeit umwälzender neuer Gedanken, die Zeit der Aufklärung, der Revolution. Die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen gehen nicht spurlos an der Bücherwelt vorüber, sie schaffen die neuzeitliche Literatur, wandeln den Buchhandel, den Schriftsteller, den Leser um. Schon die Zeitgenossen sprechen es aus, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine große Veränderung im geistigen Leben eingetreten ist. Es beginnt das eigentliche papierne Zeitalter, wo das Vielschreiben, das Lese-

bedürfnis, die Lesewut beständig wächst, die Büchererzeugung sprunghaft in die Höhe geht, Lesegesellschaften und Leihbibliotheken entstehen, die öffentlichen Büchersammlungen an Umfang und Bedeutung gewinnen. Unter den regelmäßigen Veröffentlichungen hat sich besonders die literarische Zeitschrift steigender Beliebtheit zu erfreuen.

Das Äußere des Buches paßt sich der neuen Verbreitung in weiten Schichten des Volkes zweckmäßig an: die Zwölftelbogengröße wird die beliebteste Buchform; die Broschüre, die Flugschrift überschwemmt wie in den Tagen der Reformation den Markt. Dazu eine starke Verbreitung der Klassiker, der Romane, der Schauspiele, der Almanache. Der Almanach, das Taschenbuch wird so recht der Liebling der Zeit, die begehrteste Buchware des Tages. Der wachsende Lese- und Bildungshunger steigert die Nachfrage nach Lebens- und Reisebeschreibungen, ruft die neue Gattung der Jugendliteratur hervor, nährt das nützliche und belehrende Schrifttum, bezieht auch die Fragen der Gesellschaftserziehung ein. Rudolf Zacharias Beckers „Not- und Hilfsbüchlein für Bauersleute“ vom Jahre 1788 findet eine ungeheure Verbreitung. Übersetzungen, Zusammenfassungen, Sachwörterbücher nehmen täglich zu. Verlockende Giftpflanzen, die es auf die niederen Triebe der Massen abgesehen haben, schießen üppig ins Kraut.

Der Buchhandel selbst steht unter dem Zeichen des Nachdrucks, der vor allem in Österreich und Süddeutschland schwunghaft betrieben wird. Mit dem verstärkten Bewußtsein von der Macht des Schreibens, mit dem neuen Beruf und Stand des freien Schriftstellers drängt der längst schlummernde Gedanke des Selbstverlags unwiderstehlich an die Oberfläche. Klopstock, Lessing, Wieland beteiligen sich eifrig an der Sache. Mehrere Zusammenschlüsse, wie die Dessauer „Buchhandlung der Gelehrten“, Carl Friedrich Bahrds „Deutsche Union“ müssen am Widerstande des Buchhandels und am Mangel eines weltumspannenden Vertriebes scheitern, wie ihn eben nur eine fein verästelte Geschäftsgliederung unternehmen kann. Im Leben des Buchhandels setzt sich mehr und mehr die neuzeitliche Verfassung durch, die sich vor allem auf den zunehmen-

den reinen Verlag, auf die Zahlungsrechnung statt des Tauschhandels, auf die Konditionssendung unverlangter Neuigkeiten, auf das Kommissionswesen mit Leipzig als Mittelpunkt gründet.

In der Rangordnung der deutschen Verlagsplätze vollziehen sich bedeutsame Verschiebungen: das seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges kräftig entwickelte Berlin steigt zum zweiten Mittelpunkt des deutschen Bücherwesens auf, ebenso erreicht Wien eine starke Büchersteigerung, Süddeutschland erkämpft sich den lang entbehrten gebührenden Platz in der Bücherwelt, Johann Friedrich Cotta weiß sich Goethe und Schiller zu gewinnen, gründet im Jahre 1798 die größte Zeitung Deutschlands, die „Neueste Weltkunde“, später „Allgemeine Zeitung“ benannt. Leipzig verstärkt seine führende Stellung: Philipp Erasmus Reich gilt als der berühmteste Buchhändler, Imanuel Breitkopf verfügt über die größte Druckerei der Welt. Das Standesbewußtsein des Verlegers und Buchhändlers wird durch die erhöhte Bewertung des Schrifttums wirksam gefördert. So sah der deutsche Buchhandel frisch und fröhlich dem neuen Jahrhundert entgegen, als der politische Zusammenbruch Europas mit einem Male die ganze Zukunft in Frage stellte.

B. Besonderes vom alten Buche.

1. Bucheinband und Bücherzeichen.

Was hier zu betrachten ist, Einband und Bücherzeichen, gehört nicht zum eigentlichen Wesen des Buches, ist Zufallserscheinung, kann somit kürzer behandelt werden.

Der Einband der Frühdruckszeit ist keine Neuerscheinung, sondern bereitwillig übernommenes Erbe der Handschriftenzeit. Nur wächst mit dem gedruckten Buche die Zahl der Einbände ins Unermeßliche: auch für die Buchbinderkunst ist Gutenbergs Erfindung eine Quelle reichsten Segens geworden. Sind es im Mittelalter zumeist Mönche und Geistliche, die die Einbände besorgen, so rückt seit Gutenberg das bürgerliche Buchbindergewerbe in den Vordergrund, indem es auf ganz neue Grundlagen gestellt, in seiner Entwicklung gewaltig gefördert wird.

Die herrschende Form des Einbandes bei den Wiegendrucken ist der Holzband, der entweder ganz oder zum Teil mit Leder überzogen ist. Das Leder wird mit den verschiedensten Verzierungen geschmückt, die bald eingeschnitten, bald mit erwärmten Stempeln und anderen Formen blind eingepreßt werden. Mit dem Streicheisen gezogene Linien teilen die Flächen in Felder ein. Geschnittene Lederbände gehören heute zu den größten kunstgewerblichen Kostbarkeiten unserer Sammlungen. Zuweilen begegnet man unter den verschiedenen Zieraten der Einbände auch dem Namen des Meisters, der damit seine Kunst für immer verewigt hat. Die bekannteren Namen aus der Zeit des Frühdrucks sind Heinrich Coster, Johann Fogel, Johann Hagmayer, Matthias Haldendorffer, Johann Hartstadt, Ambrosius Keller, Paul Lehener, Albertus Leicht, Johann

zu Leipach, Peter Leßl, Paul Bauernfeind, Johann Rucker, Franz Staindorffer, Johann Sulczpach, Jörg Wirffel. Unser Auge geht gerne diesem reichen Schmuck der Decken nach und kann daraus gar manches für die Bestimmung der Werkstätten entnehmen.

Wo Pergament zur Verfügung steht, löst es gerne den Holzband ab, indem es über Pappe gezogen wird. Alte, verbrauchte Handschriften oder Pergamente werden zerschnitten und dem Buchbinder zugeführt. Dabei gehen vielfach kostbare Texte und wertvolle Überlieferungen zugrunde. So manches wichtige Denkmal ist in späterer Zeit aus solchen Einbänden wieder ans Tageslicht gelangt. Zur Abschließung der Einband-Innenseiten werden häufig Abfälle aus alten Büchern oder fliegende Drucksachen verwandt; eine große Zahl der heute bekannten wertvollen Einblattdrucke ist uns auf diese Art erhalten geblieben. Zuweilen benützen die Klöster wie auch andere Sammler die Einbanddecken, um Holzschnitte, Kupferstiche, Flugblätter hineinzukleben und so sich und der Nachwelt zu erhalten. Das bayerische Benediktinerkloster Tegernsee hat uns auf diesem Wege eine Unmenge kostbarer Kunstblätter und Einblattdrucke überliefert. So verdient der alte Einband nach den verschiedensten Seiten hin sorgsam beachtet und gehütet zu werden.

Die Frühdruckzeit liebt die schweren, umfangreichen Bände, die vielfach nicht in Schränke gestellt, sondern auf Pulte und Tische gelegt werden. Kommen sie an gefährdete Plätze, etwa auf den Chor oder in die Sakristei, so wird am Einband ein Haken befestigt, eine Kette daran geknüpft, das Buch fest angeschlossen. Auch diese Sitte ist uralt und von den Handschriften übernommen. Zum Schutze des Einbandes zieren häufig Beschläge die Ecken, Metallknöpfe die Decken, Schließen wollen den Staub und die Lichtstrahlen von den Blättern fernhalten. Die Titelaufschrift in der Mitte des vorderen Deckels wird zuweilen von durchsichtigen Hornblättchen vor Zerstörung bewahrt.

Während in der Frühzeit des Buchdrucks der Einbandschmuck vor allem mit dem Handstempel eingepreßt wird, drängt die Zunahme der Aufträge allmählich zu den Plattenstempeln, größeren



Abb. 104.
Bucheinband aus dem Kloster Tegernsee, 1507.

Zierstücken, die von den Metallschneidern hergestellt und mit der Druckerpresse abgezogen werden. Sie kommen auf einem Bande einmal oder öfters zur Verwendung. Ihre Heimat sind die Niederlande. Ihr Gebrauch ermöglicht einen reicheren Schmuck als früher: wir treffen Darstellungen aus der Heiligen Schrift an, weltliche Symbole, wie die Gerechtigkeit oder das Glück, Bildnisse von Reformatoren und Fürsten. Der Meister Pieter de Keysere (Petrus Cesaris, 1473—1517) gebraucht eine Platte mit einer figurenreichen Darstellung: Hinter einem Hügel ragt eine Stadt mit sechs Türmen auf, darunter dem Belfried, dem berühmten Wachtturm von Gent mit seinem vergoldeten Drachen; im Vordergrunde sitzt „das Mädchen von Gent" in einem von Planken umgebenen Gärtchen inmitten von Blumen, in der Rechten eine Blüte haltend, während die Linke auf einem ihr zur Seite ruhenden Löwen ruht. Unter dem Bilde ist der Name des Meisters zu lesen.

Dem Ziele rascherer Pressung hat auch die Buchbinderrolle zu dienen, eine runde Metallrolle, die mit Mustern besetzt ist und beim Drehen ihren Schmuck auf das Leder überträgt. Es sind Tiergestalten, Erdbeerranken, Blumen und Formen aller Art, die so in ganzen Reihen den Bänden eingelassen werden. Wie einst im Mittelalter oft prächtige Metallbeschläge die Einbände zierten, so kennt auch das 16. Jahrhundert noch einzelne solcher Prunkstücke, so die berühmte „Silberbibliothek" Herzog Albrechts von Preußen und seiner Gemahlin Anna Maria, die heute in der Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen aufbewahrt wird. Es sind 20 Bände aus dem Reformationsschrifttum, mit reichem figürlichen Schmuck auf Silberplatten ausgeschmückt und einst für die prunkliebende Herzogin aus dem Braunschweiger Hause bestimmt. Die Darstellungen sind zum Teil aus den Holzschnittwerken norddeutscher Druckereien, zum Teil aus den Arbeiten der Nürnberger Kleinmeister oder aus Plaketten übernommen.

Auf die weitere Entwicklung des Bucheinbandes, auf seine Durchdringung mit den Kunstformen der Renaissance, des Barocks, des Rokokos, des Empires kann hier nicht eingegangen werden. All das gehört mehr der Geschichte des Kunstgewerbes als



Abb. 105. Einband mit dem Superexlibris der Mannheimer Hofbibliothek, um 1762.

der Buchgeschichte an und würde eine Behandlung für sich erfordern. Nur als Ausdruck und Zeugnis der Buchpflege verdient der erlesene Einband noch ein kurzes betrachtendes Wort. Während die Buchausstattung mit dem vollen Siege der Vervielfältigung dem Einflusse des Buchbesitzers ganz und gar entzogen ist, bleibt die Gestaltung des Einbandes dem Belieben und Geschmack des Käufers oder Sammlers vorbehalten. Der Bucheinband wird damit zum besonderen Gegenstand der Buchpflege, der Bücherliebe, des Büchersammelns. Die Betonung des Stofflichen am Buche kann hier ihren höchsten Punkt erreichen: dann wird das Buch nur wegen des schönen Einbandes, also einzig als kunstgewerbliches Erzeugnis, gewertet und geliebt. Wir wissen, was die beiden viel gerühmten Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts Jean Grolier, Vicomte d'Aguisy (1479—1565) und Thomas Majoli († nach 1555) aus ihren Büchern zu machen verstanden: herrliche, reich mit feinem Linienspiel in Gold verzierte Meisterarbeiten des buchbindenden Gewerbes, wahre Renaissancekunstwerke, die heute heißbegehrte Sammelgegenstände, kostbare Handelsware sind. Daß in der Folge hauptsächlich Frankreich die Heimat bedeutender Buchbinder wird, darf kein Zufall genannt werden: das Westland ist auch die Vorzugsstätte der Bücherpflege, des Büchersammelns geworden. In Tagen aufsteigender Liebe zum schönen Buche wird immer auch der Buchhülle ein besonderes Augenmerk zugewandt werden. Daß die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, der es überall auf Verfeinerung der Lebenskunst ankam, den Bucheinband mit allen Reizen kunstgewerblichen Könnens übersponnen hat, ist nur der getreue Ausdruck des damaligen Zeitgeistes.

Mit dem Einbande verbindet sich enge das Exlibris, das Bücher- oder Bibliothekszeichen, das in der Regel die Aufschrift „Ex libris" („Aus den Büchern") mit dem Namen des Besitzers trägt und davon seinen Namen hat. Die Sitte, das Buch als Eigentum besonders zu kennzeichnen, ist uralt und der Handschriftenzeit schon völlig geläufig. Nur ist hier der Name handschriftlich eingetragen und nicht unbedingt mit dem Einband verbunden.



Abb. 106. Bücherzeichen Maximilians I. von Bayern, für die Münchener Hofbibliothek, 1630.

Seitdem sich der Bild- und Buchdruck der Vervielfältigung ohne Grenzen bemächtigt hat, wird häufig auch die Besitzbezeichnung vom Druck übernommen und auf eigenen in die Bücher zu klebenden Blättern durchgeführt. Der Vorzug des gedruckten Bücherzeichens gegenüber dem handschriftlichen Eintrag beruht in der Einheitlichkeit und gefälligen Form, die um so wirksamer wird, je geschickter das Blatt entworfen und ausgeführt ist. So erobert sich die neue Einrichtung rasch das Buch, wird mit Wappen, Sinnbildern und Zierat aller Art geschmückt, mit Wahlsprüchen bereichert, von bedeutenden Meistern der Kleinkunst gepflegt. Wir besitzen ansprechende Blätter aus der Dürerschule, von Burgkmair, Holbein, Lukas Cranach, Amman, Eisen, Boucher, Chodowiecki. Eifrig begehrt, wird das Exlibris zu einem beliebten Gegenstand der graphischen Künste, durchläuft alle Stufen der Mode, schmiegt sich nacheinander der Gotik, der Renaissance, dem Barock und Rokoko, dem Empirestil an. Gleich liebevoll wenden sich ihm der Reihe nach Holzschnitt, Kupferstich und Radierung zu. Es bildet sich zu einer wesentlichen Begleiterscheinung der Bücherpflege, des Büchersammelns aus. Schlägt der Eigentümer sein Buch auf, so begrüßt ihn auf der inneren Einbanddecke sein Besitzzeichen; er erfreut sich dessen, weil es nur ihm gehört, seinen Büchern ein persönliches Gepräge verleiht. So erfüllt das Bücherzeichen einen dreifachen Zweck, es schützt vor Enteignung und erinnert den Entleiher an den rechtmäßigen Besitzer, es schmückt sinngemäß die Einbandfläche, es bringt eine wertvolle persönliche Note in das Buch. Wer Gelegenheit hat, die Bestände einer großen öffentlichen Sammlung kennenzulernen, weiß den unendlichen Reiz zu schätzen, der von diesen schmückenden und anmutig erzählenden Blättern ausgeht. So bedeutet es immer einen gewaltsamen Eingriff in die geschichtliche Welt, wenn diese Schmuckstücke ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte entfremdet und als lose Blätter aufbewahrt werden. Das Bücherzeichen ist ein zum Buche gehöriges Denkmal, kein selbständiges Kunstblatt; wird ihm das Buch genommen, so verliert es den nährenden Boden, es vertrocknet und verdirbt, es gerät in das Getriebe des Spieles und

des Sammelsports. Das beraubte Buch aber hat den empfindlichen Verlust einer wertvollen Urkunde zu beklagen. Heute darf niemand mehr ungetadelt den alten Einband vom Buche reißen und einzeln sammeln, niemand mehr die Bilderholzschnitte, Initialen oder Verlegerzeichen aus den Druckwerken schneiden, um davon eine Bildersammlung anzulegen: das Exlibris ist vor solchen Gewalttaten leider noch nicht geschützt.

Mit dem Bücherzeichen verwandt ist das Superexlibris, ein Eigentumsmerkmal, das den Einbanddecken außen eingepreßt ist und in der Regel das Wappen mit dem Namen des Besitzers, einen Wahlspruch und die Jahreszahl der Entstehung enthält. Damit ist der Besitzer schon von weitem kenntlich gemacht. Diese Art von Eigentumsbezeichnung hat sich vor allem im 17. Jahrhundert eingebürgert und ist besonders von den Klöstern, in Frankreich auch von den Büchersammlern, gepflegt worden. Sie brachte eine gewisse Einheit und Gleichförmigkeit in die neuen Zugänge der Bibliotheken. Schlimm war es nur, wenn auch nach rückwärts umgebunden wurde. Dann fielen kostbare alte Einbände der Zerstörung anheim. So hat das Domkapitel von Bamberg im Jahre 1611 die meisten seiner altehrwürdigen Handschriften, etwa 360 an der Zahl, in solche wappengeschmückte Einbände kleiden lassen und damit wertvolle Zeugnisse des frühen Besitzes aufgegeben.

2. Der Sammelband.

Wo es das Wesen und das Schicksal des alten Buches zu veranschaulichen gilt, darf eine Sammelform nicht unbeschrieben bleiben, die ungezählten Druckwerken ihre Erhaltung gesichert, bisher aber kaum eine Betrachtung gefunden hat: der Misch- oder Sammelband, der die Bestimmung hat, eine kleinere oder größere Zahl von Schriften unter schützender Einbandhülle in sich zu vereinigen, um sie vor dem Untergange zu bewahren.

Je kleiner und unscheinbarer eine Schrift ist, desto schneller ist

sie der Vernichtung ausgesetzt. Das bringt schon ihre äußere Gestalt mit sich: einem großen Foliobande darf man von Anfang an eine größere Lebensdauer voraussagen als einer kleinen Quartschrift oder gar einem winzigen Oktavbändchen. Zu dem raschen Untergange der kleinen Bücherware trägt auch ihr ganzer Zweck, ihr vergänglicher Augenblickswert bei. Ein politisches Flugblatt, eine volkstümliche Liedersammlung, ein in wenige Schlagworte zusammengedrängtes Schulbüchlein, ein kurzer Bericht über ein seltsames Naturereignis, über eine bedeutende Schlacht, über eine ruchlose Tat entsteht und vergeht oft an ein und demselben Tage. Solche Schriften wollen gelesen, zerlesen werden, das ist ihr Zweck und ihr Schicksal. Erst in späteren Jahrhunderten erleben sie als kulturgeschichtliche Quellen ihre Auferstehung, falls sie nicht völlig verschwunden sind. Die beste Form ihrer Erhaltung ist eben der Sammelband, der oft bis hundert solcher Schriftchen zusammenhält und damit schon äußerlich eine ansehnliche, nunmehr ganz anders zu bewertende Buchgestalt bildet, die nicht mehr so leicht der Vernichtung anheimfällt.

Das Mittelalter kannte und gebrauchte den Sammelband zumeist in einer der Abschreibetätigkeit angepaßten Form. Die Buchschreiber reihten Text an Text auf den leeren Blättern eines Pergament- oder Papierbandes einander an; häufig wechselten die Hände, oft liegen sogar Jahrhunderte zwischen den einzelnen Teilen. Zu möglichst restloser Ausnützung des verfügbaren Raumes zwang schon die Kostbarkeit des Schreibstoffes, vor allem des teueren Pergamentes. So folgt in diesen Sammelhandschriften ohne besondere Einschnitte Text auf Text, bald ganz ohne Wahl, bald wenigstens sachlich zueinander gehörend. Auf die besondere Bedeutung dieser Sammlungen für die Geschichte des literarischen Lebens hat Konrad Burdach im 21. Bande des Zentralblatts für Bibliothekswesen hingewiesen. Doch finden sich auch häufig selbständige Handschriften mit anderen zusammengebunden; der eigentliche Sammelband ist also im Mittelalter nichts Unbekanntes mehr.

Sein Gebrauch nimmt seit der Erfindung der Vervielfältigungs-

kunst immer mehr zu. Auch die Holztafeldrucke finden sich hier und dort, so in der Innsbrucker Universitätsbibliothek, im Berliner Kupferstichkabinett (hier aufgelöst), zu Sammelbänden vereinigt. Die Universitätsbibliothek zu Heidelberg besitzt einen kostbaren Band (Cod. pal. germ. 438), der gleich sieben verschiedene Blockbücher enthält, von denen es sechs nur in diesen Abzügen gibt. „Trotzdem, daß mehrere dieser Werke unvollständig sind, gibt es keinen zweiten Band, der die Entwicklungsgeschichte der Blockbücher so deutlich erkennen ließe", urteilt W. L. Schreiber, der beste Kenner der Holztafeldrucke, über das Stück, das einst dem Kurfürsten Ottheinrich gehört und später alle Schicksale der Heidelberger Bibliothek miterlebt hat.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß hie und da auch Drucker und Verleger mehrere Werke ihres Lagers vereinigt haben. Im Jahre 1792 tauchten ziemlich zu gleicher Zeit zwei überaus kostbare Sammlungen von kleinen Drucken Albrecht Pfisters von Bamberg auf, wovon die eine, von der Pariser Nationalbibliothek erworben, den Ackermann von Böhmen, das Buch der vier Historien von Joseph, Judith, Ester, Daniel und die Biblia pauperum enthält, die andere, jetzt in der John Rylands Library zu Manchester aufbewahrt, um das Buch Belial vermehrt ist. Aus Augsburger Druckereien sind ebenfalls solche Sammelbände mit gleicher Herkunft ihrer Teile anzutreffen. Auf jeden Fall legten zahlreiche Bücherkäufer und Sammler solche Mischbände an, um sich die erworbenen kleinen Schriften zu erhalten und dabei an Einbandkosten zu sparen. Robert Proctor beschreibt in seinen Bibliographical Essays (London 1905) ein 1476 gebundenes Sammelstück der Universitätsbibliothek in Cambridge mit fünf Druckwerken aus dem Besitz des Arztes Ulrich von Ellenbog, die samt ihren handschriftlichen Einträgen wertvolle Zeugnisse für die Geschichte der Klosterdruckerei von St. Ulrich und Afra in Augsburg darstellen. Meist wurden verwandte Stücke, so etwa astronomische, geographische, medizinische zusammengefügt. Eine von Ludwig Sieber 1888 veröffentlichte Bibliotheksordnung des Karthäuserklosters zu Basel aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts enthält eine eigene Be-

stimmung, wonach die kleineren Schriften nach ihrer sachlichen Zusammengehörigkeit gesondert und zu Sammelbänden vereinigt werden sollten. Ein Hartmann Schedel, Konrad Peutinger, Johann Jakob Fugger und wie die berühmten Büchersammler aus der Zeit des Humanismus und der Reformation heißen mögen, sie haben alle den Sammelband geliebt und gepflegt, mit Titelverzeichnissen versehen und mit manchen Druckschriften bedacht, die es heute nur mehr in eben diesem Abzuge gibt. „Colligite fragmenta ne pereant“ (Sammelt die Bruchstücke, damit sie nicht zugrunde gehen, Joh. 6, 12), hat Hartmann Schedel einer seiner Handschriften (Cod. lat. 224) eingeschrieben, während in einem anderen Buche (Rar. 153) von ihm geschrieben steht: „Unus colligit, alius collecta dispergit“ (Der eine sammelt, der andere zerstreut das Gesammelte wieder). Die beiden hübschen Sprüche könnten auch dem vorliegenden Abschnitt über den Sammelband vorangestellt werden.

Die Beliebtheit des Mischbandes nahm in demselben Maße zu, als die kleine Buchform, vor allem die Viertelbogengröße, an Verbreitung gewann. Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung im Zeitalter der Reformation, als die deutsche Flugschrift den Büchermarkt beherrschte. Daß sich häufig zehn und zwanzig und noch mehr Streitschriften Luthers und seiner Anhänger oder seiner Gegner zu geschlossenen Bucheinheiten vereinigt finden, kann jede Bibliothek mit alten Beständen bekunden.

Sehr häufig finden sich die kleinen italienischen Druckwerke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu inhaltsreichen Sammlungen vereinigt, die teils gereimte Gebete zu den verschiedensten Heiligen, teils weltliche Gedichte nicht immer einwandfreien Inhalts, meist mit unbeholfenen Titelholzschnitten geschmückt, enthalten. Mit einer solchen „Sammlung alter italienischer Drucke der Erlanger Universitätsbibliothek“ hat uns Hermann Varnhagen in einer reich mit Titelabbildungen geschmückten Abhandlung bekanntgemacht. Auf ähnliche Münchener, Berliner und Wolfenbüttler Sammelbände ist in Varnhagens Ausgabe der Rittergeschichte „La Storia dela Biancha e la Bruma“ und in Gustav Milchsacks Veröffentlichung

„Due Farse del Secolo XVI." verwiesen. In der Bibliothek des Herzogs von Aumale zu Chantilly wird ein Band mit 50 italienischen Gedichten aus der Zeit um 1520 aufbewahrt, den Emil Picot im 2. Band der „Rassegna Bibliographica della Letteratura Italiana" beschrieben hat.

Die Bedeutung solcher Stücke erhöht sich, wenn noch eine bemerkenswerte Herkunft dazu kommt. So besitzt die Frankfurter Stadtbibliothek einen Band aus dem Besitze des schreibgewandten Luthergegners Johann Dietenberger (Ref. Luth. 796) mit dessen eigenhändigen Randnoten zu seinen eigenen Schriften. Ein einziger solcher Sammelband kann eine Zeiterscheinung, wie etwa die Erwartung der verkündeten Sintflut im Jahre 1524 oder den leidenschaftlichen Abendmahlstreit Luthers und seiner Gegner, so anschaulich wie kaum eine andere Geschichtsquelle vor Augen führen. Der Forscher findet hier oft in überraschender Vollständigkeit zusammen, was er sonst nur mit vieler Mühe zusammensuchen müßte, sieht Verbindungen, die ihm sonst kaum in die Augen fielen, erfaßt mit einem Blicke die Zusammengehörigkeit einzelner Teile, weiß Art und Zeit der Entstehung festzustellen. Im Katalog 105 des Antiquariats Ludwig Rosenthal ist vor Jahren ein Buchdenkmal mit sieben kleinen Druckschriften, darunter einer Ausgabe des berühmten Columbusbriefes, aufgetaucht; für den undatierten Druck hat die Umgebung von sechs gleichzeitigen römischen Drucken aus den Jahren 1492 und 1493 einzigartigen Wert. Der Preis des Stückes betrug denn auch 18000 Mark. Konrad Peutinger hat sich nach seiner ausdrücklichen Angabe einen Sammelband von astrologischen Schriften zu dem Zwecke angelegt, damit die Nachwelt die Widersprüche und Ungereimtheiten solcher Prophezeiungen ersehen könne (Haec ideo compaginari et servari curavimus, ut pleraque astrologorum mendacia et diversae et contrariae opiniones eorundem etiam posteris notae fierent). Die Münchener Staatsbibliothek besitzt eine Reihe von solchen astrologischen Bänden, die ein anschauliches Bild von der ungeheueren Verbreitung dieser Vorhersagen gewähren. Ein schöner Mischband von 19 Schriften Luthers und seiner Freunde über das Abendmahl

ist vor einigen Jahren mit 600 Mark auf den Markt gekommen (Katalog 47 von J. Halle, München Nr. 1). In unseren großen Büchersammlungen finden sich häufig solche Stücke. Eine kostbare Zusammenfassung von 29 päpstlichen Bullen des 16. Jahrhunderts in einem Bande verwahrt die Münchener Staatsbibliothek aus dem Besitze Johann Albrecht Widmannstädters (4 J. can. f. 26); derartige Bullenbände sind auch sonst nicht selten anzutreffen.

Wertvolle Dienste hat der Sammelband vor allem auch der deutschen Literatur durch Erhaltung zahlreicher kleiner Liedersammlungen erwiesen. So besitzt die Staatsbibliothek zu Berlin einen mit der Jahreszahl 1566 gepreßten Liederband (Yd 7831), der nicht weniger als 82 kleine Liederdrucke aus der Zeit um 1560, meist Regensburger, Straubinger, Augsburger und Nürnberger Herkunft, darunter mehrere nur in diesen Abzügen vorhandene Ausgaben, enthält. Ein etwas später entstandener Band derselben Bibliothek (Yd 7830), der aus der Meusebach-Sammlung stammt, vereinigt wieder über 70 Volksliederausgaben der Jahre 1560—1570 in sich. Ludwig Uhland hat den Wert solcher Denkmäler wohl erkannt. Ein von ihm am 12. Januar 1835 um 5 Gulden 24 Kreuzer erworbener Sammelband, der über 77 Liederdrucke, meist Straßburger Herkunft, umschließt, wird heute in der Universitätsbibliothek zu Tübingen aufbewahrt. Die Titelblätter kennen wir jetzt in den guten Nachbildungen des Verlags Paul Heitz in Straßburg (1911). Derselbe Verleger hat auch die Titel eines anderen Liederbandes abgebildet, der heute in der Konsistorialbibliothek zu Kolmar gezeigt wird: es sind 74, meist von Thieboldt Berger zu Straßburg gedruckte, überaus seltene geistliche und weltliche Lieder. Über einen Sammelband deutscher Lieder aus dem Jahre 1529 in der Landesbibliothek in Darmstadt liegt ein Bericht Adolf Schmidts im 12. Band vom Zentralblatt für Bibliothekswesen vor. Auf weitere Volksliederbände der Bibliotheken von Berlin, Erlangen, Gotha, Weimar, Wolfenbüttel hat Karl Goedeke im zweiten Bande seines Grundrisses (S. 867) aufmerksam gemacht.

Aus gleicher und späterer Zeit sind ferner umfangreiche Bände mit

Nachrufen, Hochzeitsgedichten, Verse-Widmungen, Festschriften, Zeitungsberichten angefüllt. In den Dissertationssammlungen endlich hat sich die Sitte der Sammelbände jahrhundertelang erhalten und bewährt. Die Stadtbibliothek in Hamburg nennt einen unbezahlbaren Sammelband mit alten englischen Dramen, darunter Shakespeares Pericles von 1609, ihr eigen.

Trotz seines unbestrittenen Wertes für die Erhaltung gefährdeter Schriften hat der Sammelband doch auch seine Gegner gehabt, die da meinen, daß seine Form die wünschenswerte Verteilung der einzelnen Schriften unter die Fächer der Bibliothek verhindert, die gleichzeitige Benutzung der verschiedenen Bestandteile unmöglich macht, zu unnötiger Anhäufung von Doppelstücken in den Bibliotheken zwingt. Schon im Jahre 1472 bestimmte der Senat der Universität Heidelberg, daß alle zusammengebundenen Bücher des hl. Geiststiftes zerlegt werden sollten, wenn das ihre Benutzung erleichtern könnte: „Item quod si esset aliquis liber magnus sic accomodandus veniret, in se continens plures libros partiales, ita ut commode dividi posset, talis disligaretur in duos aut plures libros, ut eo minus praejudicium librariae et usui publico inferatur.“ Noch im Jahre 1842 wurde es in der Zeitschrift „Serapeum“ als selbstverständlich betont, daß die Mischbände aufgelöst werden müßten, außer wenn ihr Gesamtinhalt ein und derselben wissenschaftlichen Unterabteilung angehörte. Die im gleichen Bande vor solcher Zerstörungswut warnende Stimme eines anderen Bibliothekars war also recht wohl am Platze. Ungezählte Sammelbände sind dem gut gemeinten Einordnungseifer der vergangenen Zeit zum Opfer gefallen. Es hat sich an ihnen das Leitwort Schedels erfüllt: Unus colligit, alius collecta dispergit, der eine sammelt, ein anderer zerstreut das Gesammelte wieder. Erst als man sich in den Bibliotheken von der Überschätzung der systematischen Aufstellung frei machte, kam man von der unglücklichen Auflösung der Sammelbände wieder ab. Im Jahrgang 1889 des Zentralblattes für Bibliothekswesen hat der Würzburger Bibliothekar Kerler eindringlich vor solch zerstörendem Eingriff gewarnt.

Die Augen sind im Betrachten geschichtlicher Denkmäler

schärfer geworden. Auch der Sammelband darf den Denkmalschutz für sich in Anspruch nehmen, muß für immer vor Vernichtung gesichert bleiben: dieses Gebot steht heute wohl allen Hütern und Freunden der alten Bücherschätze auf eherner Tafel geschrieben.

3. Das alte Buch als Sammelgegenstand.



aß das alte Buch ein begehrter Gegenstand des Sammelns und Aufbewahrens ist, braucht nach den vorausgegangenen Schilderungen seines Wesens und Wertes nicht weiter erklärt zu werden. Nur den verschiedenen Sammelrichtungen ist ein kurzes Wort zu widmen.

Die vornehmste Sammelaufgabe obliegt immer der großen wissenschaftlichen und öffentlichen Bibliothek, die sich im Grunde das freilich kaum erreichbare Ziel steckt, alles irgendwie wertvolle Schrifttum in ihren Räumen zu bergen. Sie umfaßt die Gesamtheit des Buches, betont vor allem das Geistige, den Inhalt, darf sich aber auch dem Äußern nicht verschließen. Daß hier das alte Buch der Forschung nach allen seinen Seiten hin freigegeben ist, macht die besondere Bedeutung der öffentlichen Büchersammlung aus, eine Vorzugsstellung, die freilich auch eine hohe Verpflichtung, die schwierige Doppelaufgabe von großzügiger Freistellung und gewissenhafter Erhaltung, in sich schließt. Durch ihren Reichtum an alten Druckdenkmälern werden solche Stätten zugleich erfolgreiche Mittelpunkte der wissenschaftlichen Buchforschung, denen die Bücherkunde wertvollen Zuwachs an Fragestellungen und Ergebnissen zu verdanken hat. Sammlungen wie das Britische Museum in London, die Nationalbibliothek in Paris, die Staatsbibliotheken zu Berlin, München, Wien können in hohem Maße dieses Ziel erfüllen.

In zweiter Reihe steht der Einzelsammler, der die Bücher als Güter liebt und zu seiner Benützung erwirbt. Ein unendliches Betrachtungsgebiet, unermeßlich groß auch dann noch, wenn, wie

hier, das Sammeln des gleichzeitigen Schrifttums ausscheiden soll und nur das alte Buch in Frage kommt! Der unübersehbare Bücherreichtum vieler Jahrhunderte schafft für dieses Sammeln einen Spielraum von ungeheuerer Fülle, der jeden Tag an Ausdehnung zunimmt. So heißt es sich auf Sondergebiete beschränken, wie sie der Neigung, dem Berufe, der wissenschaftlichen Tätigkeit des einzelnen zusagen.

Da wirbt vor allem der Verfasser und der Inhalt des Buches. Es hat Reiz und Sinn, wenn der Goetheforscher oder Goetheverehrer die Schriften und Ausgaben des Dichters zusammenzubringen sucht. Dasselbe gilt von anderen Geistesgrößen, von Augustinus, Dante, Erasmus, Luther, Cervantes, Shakespeare, Leibniz und wie sie alle heißen mögen. Es bringt Freude und Nutzen, bedeutsame Werke aus den großen Wissenschaften oder ihren Teilgebieten in selbst getroffener Auslese sein eigen zu nennen. Bibeln, Katechismen, Gesangbücher, Klassiker des Altertums und der neuen Völker, Kalender, Almanache, Kostümwerke, Volksbücher sind nur zufällig gewählte Schlagworte einer überreichen Auswahl.

Dann das Äußere des Buches. Wir dürfen uns nur der früheren Ausführungen erinnern, um uns ein Bild von den zahlreichen Sammelmöglichkeiten nach dieser Richtung hin machen zu können. Das ganze reiche Gebiet der Buchausstattung stellt sich hier ein: die Typenentwicklung, das Holzschnittbild, der Initialenschmuck, die Büchermarke, dann der weitere Zubehör: der Einband, das Bücherzeichen, das Superexlibris. Alles das kann wieder in Gruppen einzelner Zeitgestaltungen, etwa in die Denkmäler der Gotik, der Renaissance und der späteren Kunstformen, aufgelöst werden.

Die typographische Herkunft verlockt nicht minder zu Sammelversuchen. Da melden sich die Erzeugnisse aus berühmten Drukkereien, aus den Werkstätten der Aldus, Froben, Giunta, Estienne, Plantin, Elzevir, Baskerville, Didot, Bodoni, da reizen große Ausgabereihen, so die französischen Drucke „in usum delphini“, die einheitlichen Klassikerausgaben verschiedener Verleger, da tauchen Gruppen mit bestimmter Gestaltung, die schönen liturgischen Denkmäler, die schmucken „Livres d'heures“, vor uns auf.

Endlich das weite Gebiet des Merkwürdigen, Seltenen, Einmaligen am Buche, das uns noch im nächsten Abschnitte beschäftigen soll.

Vom Großen, Bedeutenden rückt die Sammeltätigkeit gerne auch zum Kleinen, Unbedeutenden, Spielerischen herab. Das vielgestaltige Buch bietet auch dafür Stoff in Hülle und Fülle dar: Erstabzüge, unbeschnittene Bücher, Luxusausgaben, Drucke auf großem, auf farbigem Papier, auf Seide oder anderen Stoffen, größte oder kleinste Formate sind nur einige Beispiele dafür.

Der beste Kenner des zeitgenössischen Büchersammelns wird immer der Antiquar sein, der die feinsten Schwankungen der Mode kennt, die Nachfrage täglich beobachten kann, an den Auktionen teilnimmt, die Wünsche der Sammler weiß, die Seltenheit der Ware zu schätzen vermag. Nur schade, daß er dieses Wissen zumeist als Geschäftsgeheimnis nicht verraten darf.

So reich die Auswahl beim Büchersammeln ist, so vielgestaltig beinahe gibt sich auch die Stufenfolge des Sammelzieles kund. Wissenschaftlicher Zweck, besonnener, sachverständiger Eifer hier, Spielerei, Eitelkeit und Leidenschaft dort, diese allem Sammelwesen eigenen Gegensätze wirken sich auch in der Bücherliebe aus. Sebastian Brant sagt es uns so ungeschminkt, daß kein weiter Schritt vom Bücherfreund zum Büchernarren ist. Auch das darf nicht vergessen werden, daß die reine Sache des Büchersammelns vielfach durch ihre Abhängigkeit von der Mode, ja von Modetorheiten getrübt wird. Auch dieses Menschliche, Allzumenschliche teilt sie mit den übrigen Sammelgebieten.

Und doch, wer möchte einen Stein auf die Büchersanmler werfen! Unsere großen Bibliotheken wissen, daß sie ihnen einen großen Teil ihrer kostbaren und seltenen Bestände zu verdanken haben. Selbst heute noch, wo der Staat die Hauptsorge für die Erhaltung des Schrifttums übernommen hat, sind der Einzelsammeltätigkeit hohe Aufgaben geblieben, die jene der großen Bibliotheken zu ergänzen haben. Noch heute fließen auf solchen Nebenarmen kostbare alte Bücher aus den Einzelsammlungen der Allgemeinheit zu.

4. Seltene und merkwürdige Bücher.

Es ist eine leicht begreifliche, leicht verzeihliche Schwäche des Büchersammlers, daß er es vor allem auf seltene und merkwürdige Bücher abgesehen hat. Er wird von dem Wunsche geleitet, einen Besitz sein eigen zu nennen, über den nicht jeder andere auch verfügen kann.

Was sind aber seltene und merkwürdige Bücher? Über den Gegenstand sind schon unzählige Abhandlungen geschrieben worden; namentlich ist das 18. Jahrhundert, die Zeit stark gehobener Bücherkunde, reich daran. Selten sind vor allem die ältesten Bücher. Von den Holztafeldrucken, von den Denkmälern Gutenbergs, von vielen Frühdrucken gibt es nur mehr wenige Abzüge, oft nur noch ein einziges Stück oder gar nur wenige Bruchteile. Die Wiegendrucke können, obwohl manche noch in zahlreichen Abzügen vorhanden sind, alle als sehr selten bezeichnet werden; sie kommen nicht mehr häufig auf den Markt, während sie als Altertümer sehr begehrt sind.

Manche Bücher sind in kleinen Auflagen gedruckt, sie tauchen deshalb nur in ganz beschränkter Zahl auf. Dazu gehören vor allem die Erzeugnisse aus Privatdruckereien, die ihrer ganzen Einrichtung nach keine großen Auflagen herstellen konnten. Schon im 15. Jahrhundert gibt es solche Privatwerkstätten. Die berühmtesten sind die des Astronomen Johann Regiomontanus in Nürnberg und des Dombaumeisters Matthäus Roritzer in Regensburg. Von dem „Fialenbüchlein“ Roritzers aus dem Jahre 1486 sind nur mehr zwei Abzüge bekannt. Es ist nicht zufällig, daß es häufig Mathematiker, Geographen und Astronomen waren, die sich eigene Druckereien einrichteten. Ihre Wissenszweige sind vielfach auf astronomische Figuren angewiesen, die sie nicht gerne fremden Händen anvertrauen. Hier wäre vor allem der Astronom Johann Schöner zu nennen, der 1521 in seinem Hause zu Bamberg ein „Aequatorium astronomicum“ druckte, ein paar Jahre später sein Werkzeug in den neuen Wirkensort, das Dorf Kirchehrenbach in

der fränkischen Schweiz, mitnahm und dort zwei astronomische Schriften mit den merkwürdigen Druckortsnamen Timiripa und Spicaeochtis herausgab. Man hat sich über die seltsamen Bezeichnungen oft den Kopf zerbrochen: es sind nur gewaltsame, spielerische Übersetzungen des Ortsnamens Kirchehrenbach.

Auch Peter Apian darf den mathematischen Selbstdruckern beigezählt werden. Seine Werke, vor allem das „Astronomicum Caesareum" von 1540, gehören zum Besten, was je aus einer Privatdruckerei hervorgegangen ist. Sie sind mit hübschen Bilderinitialen und prachtvollen Wappendarstellungen, von dem Regensburger Künstler Michael Ostendorfer entworfen, ausgeschmückt.

Wir wenden uns einer zweiten Gruppe von Privatdruckereien, den klösterlichen Werkstätten, zu. Auch sie gehen in das 15. Jahrhundert zurück und entsprangen dem Wunsche der Klöster, die Mönche in den freien Stunden mit nützlicher Arbeit zu beschäftigen. Die Druckereien sollten die lahmgelegte Schreibtätigkeit des Klosters ersetzen. Eine der ältesten und berühmtesten Klosterwerkstätten ist die Druckerei der Augsburger Benediktiner von St. Ulrich und Afra, die Abt Melchior von Stamhaim im Jahre 1472 angelegt hat. Am längsten und erfolgreichsten ist die Benediktinerwerkstätte von Tegernsee tätig gewesen: mit einer kurzen Unterbrechung hat sie von 1573 bis 1803 bestanden. Ihr bedeutendstes Erzeugnis ist Gottfried Bessels „Chronik von Göttweig" vom Jahre 1733, die reich mit Kupferstichen, Tafeln und Karten ausgestattet ist und zu den besten Urkundenveröffentlichungen jener Zeit gehört.

Eine dritte bemerkenswerte Form nichtöffentlicher Druckereien begegnet uns in den fürstlichen Schloßwerkstätten. So ließ sich Herzog Wilhelm von Bayern, als er im Oktober 1597 die Regierung niedergelegt hatte, eine Hausdruckerei einrichten und damit mehrere Gebetbüchlein herstellen. Als die berühmteste Schloßdruckerei darf die Werkstätte gelten, die sich Friedrich der Große im Schloß zu Berlin aufstellen ließ. Die Werke, die daraus hervorgegangen sind, tragen zwar den Druckvermerk „Au donjon du chateau"; in Wirklichkeit stand die Werkstätte nicht im Schloßturm, sondern im ersten Stockwerk des nordöstlichen Flügelbaues. Jene Be-

zeichnung sollte den König nur an seinen Lieblingsaufenthalt Rheinsberg erinnern, wo die Werke Voltaires im Schloßturm hatten gedruckt werden sollen. Der erste Berliner Schloßdruck war Friedrichs des Großen schlüpfriges Spottgedicht „Palladion“, das 1749 mit 6 Vollbildern und zahlreichen kleinen Bildchen erschien. Der Zeichner der Schmuckstücke, Georg Friedrich Schmidt, erhielt dafür 1086 Taler, wovon 100 Taler auf je ein Vollbild, 50 Taler auf die große Vignette, 25 Taler auf ein Schlußstück trafen. Von dem schönen Druckwerk, das in 24 Abzügen hergestellt wurde, hat sich nur ein einziges Stück mit eigenhändigen Verbesserungen des Verfassers erhalten. Der Text wurde dann in des Königs gesammelte Werke: „Oeuvres du Philosophe de Sans Souci“ aufgenommen, die 1752, mit zahlreichem neuen Schmuck ausgestattet, in 24 Stücken aus der Schloßdruckerei hervorgingen und nur zu Geschenkzwecken bestimmt waren. Band 2 und 3 von Friedrich des Großen Werken mit den Verbesserungen Voltaires liegen heute im Hohenzollern-Museum zu Berlin; sie sind eine Buchkostbarkeit, wie es auf der Welt nur wenige gibt. Mit Voltaires Verbesserungen ist nur der erste Band erschienen, die Fortsetzung ist an den Mißhelligkeiten der beiden Männer gescheitert. Das zweite bedeutendste Erzeugnis der Berliner Schloßdruckerei ist des Königs Geschichte seines Hauses vom Jahre 1751 (Memoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandenbourg), an der wieder Voltaire berichtigend teilgenommen hat. Einen vom König erhaltenen Abzug hat Voltaire dem pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor geschenkt, als er in Mannheim weilte. Mit der wertvollen Hofbibliothek des Fürsten ist das Buch dann in die Münchener Staatsbibliothek gekommen. Für die reiche Ausschmückung des Werkes mit einem Titelkupfer, zahlreichen Kopfleisten und Schlußzieraten nahm der Illustrator Schmidt 2000 Taler ein.

Fast jedem Drucker, jedem Wissensgebiet, jeder Büchergruppe gehören Ausgaben an, die sich durch irgendeine Merkwürdigkeit auszeichnen. So findet sich in Johann Grüningers „Spiegel der Arznei“ von Lorenz Fries aus den Jahren 1518 und 1519 folgende ergötzliche Setzerbosheit eingeschmuggelt: „Hüt dich vor den

Ärzten, es sind Bscheisser, nemen dir das Gelt und töten dich, können dir nit sagen, was dir gebrist." Der Verfasser hat in seiner 3. Auflage von 1532 über diesen Setzerscherz lebhafte Klage geführt.

Zu den Bücherschätzen allerersten Ranges gehören die Bücher mit handschriftlichen Einträgen berühmter Künstler, Dichter, Gelehrter und Männer mit weltbekanntem Namen. An der Spitze dieser Schätze steht das erwähnte Gebetbuch Kaiser Maximilians mit den Randzeichnungen Dürers. In der Baseler Kunstsammlung wird aus dem Nachlaß Bonifacius Amerbachs das berühmte „Lob der Narrheit" (Encomion moriae) des Erasmus in Johann Frobens Abzug vom Jahre 1514 aufbewahrt, auf den Rändern mit 82 Federzeichnungen der Brüder Hans und Ambrosius Holbein geschmückt. Die Königsberger Universitätsbibliothek verwahrt einen Gratiandruck vom Jahre 1472 mit einer eigenhändigen Widmung des Mainzer Druckers Peter Schöffer, die Münchener Staatsbibliothek die 1519 gedruckte Schrift Ulrich von Huttens über die Ermordung seines Vetters Johann Hutten mit einer handschriftlichen Zueignung des Druckers Johann Schöffer an den Augsburger Humanisten Konrad Peutinger. Zu den größten Münchener Kostbarkeiten gehört ferner das Druckwerk Dürers „Unterweisung der Messung" vom Jahre 1525 mit den eigenhändigen Berichtigungen des Künstlers für die zweite Auflage des Buches. Man könnte solche Aufzählungen schon für einzelne Büchersammlungen ins Unendliche fortführen, und jede bedeutende Bibliothek mit alten Beständen besitzt wieder andere Kostbarkeiten. So reich ist die Bücherwelt von Jahrhunderten. Auch auf dem Markte tauchen hin und wieder wertvolle Bücher mit bemerkenswerten Einträgen auf; beliebt sind in Sammlerkreisen vor allem die Stammbücher, Denkmäler der Freundschaft, wo auf den eingefügten Blättern oder leeren Seiten Stammbuchsprüche mit den Namen der Freunde eingeschrieben sind.

Zu den Besonderheiten des Kupferstichbuches gehören die völlig in Kupfer gestochenen Werke, bemerkenswerte Gegenstücke der alten Holztafeldrucke. Hier wie dort ist der Typendruck voll-

ständig ausgeschaltet, Text und Bild von der Tafel oder Platte abgedruckt. Die frühesten Erzeugnisse dieser Art sind die Schreibbücher mit Schriftproben, die zuerst in Holzschnitt, dann in Kupferstich wiedergegeben wurden. Gerne kleidete man auch Gebetbücher mit Widmungen an freigebige Gönner in solches Prunkgewand. So hat der Hofkammerrat Maria Josef Clement Kaukol im Jahre 1729 zu Bonn einen „Christlichen Seelen-Schatz auserlesener Gebet" dem Kurfürsten Clemens August von Köln gewidmet und das prachtvolle Kupferwerkchen mit den Wappen des Erzbischofs und mit mehreren feinen Zierstücken ausgeschmückt. Eines der schönsten Kupferstichbücher ist die Londoner Horaz-Ausgabe vom Jahre 1733, die der Kupferstecher John Pine hergestellt und mit reichem Zierat und kleinen Bildchen ausgeschmückt hat. In ähnlicher Form ist in den Jahren 1753 bis 1767 in Haag eine Vergilius-Ausgabe mit fünf Bänden in der Werkstätte des Stechers Marco Pitteri erschienen.

Wir beschließen unsere Liste seltener und merkwürdiger Bücher, um uns nicht ins Endlose zu verlieren, mit den auf Pergament gedruckten Werken, wie sie seit der Erfindung der Buchdruckerkunst bis auf den heutigen Tag im Gebrauche sind. Wegen ihres kostbaren Stoffes können immer nur wenige Abzüge gemacht werden, die Pergamentdrucke sind also immer selten und gesucht. Die ältesten Drucker stellten von ihren größeren Werken in der Regel Pergamentabzüge her, alle die kostbaren Frühdrucke: die Mainzer Bibeln, das Catholicon, die Durandus-Ausgabe und andere kommen in solchem Prachtgewande vor. Jensons lateinische Bibel von 1476 kennt man in etwa sieben Pergamentdrucken. Häufig sind auch die liturgischen Bücher, die Missalien und Chorbreviere, dann die „Livres d'heures" und die „Seelengärtlein" für Bücherliebhaber und Besteller auf Pergament gedruckt worden. Die Bibelübersetzung Luthers hat man nicht minder oft auf solche Art festlich ausgestattet. Es sind das die erlesenen Luxusausgaben der Vergangenheit. Namentlich die alten Drucker haben mit dem Ineinandergreifen des leuchtenden Rotdrucks und des schmiegsamen Pergaments hervorragende Wirkungen zu erzielen gewußt.

5. Die Inkunabelkunde.

Jedes Buch gehört dem großen Strome der Entwicklung an, von dem alles geschichtliche Leben getragen wird. Es ruht in der Vergangenheit, wirkt für die Gegenwart, weist in die Zukunft. Diesem Gesetz folgt nicht bloß die innere, die literarische Seite, sondern auch die äußere, die typographische Gestalt des Buches. Auf die Zeitgenossen wirkt ein Druckwerk vor allem als Gegenwartserzeugnis, bei dem man sich kaum bewußt wird, in welchem Verhältnis es zur Vergangenheit steht, geschweige denn, daß sein Zusammenhang mit der Zukunft vorausgeschaut werden könnte. Erst die geschichtliche Betrachtung, die eine lange Entwicklungsreihe überblicken kann, vermag die Stellung des einzelnen Buches in der großen Kette zu bestimmen. Erst die Vergleichung schärft das Auge, gibt den richtigen Maßstab für die Einstellung in den Zusammenhang. Je größer die Vergleichungsreihe, desto bedeutsamer die Schlußfolgerungen.

Unter der fast unabsehbaren Büchermasse, die die Jahrhunderte vor uns angehäuft haben, nehmen die ältesten Druckdenkmäler eine von Forschung und Sammlern besonders begünstigte Stellung ein. Der Hauptgrund hierfür ist ihr Alter und ihre Seltenheit. Es ist kein Zufall, daß sich alle früheren Denkmäler einer besonders liebevollen Teilnahme zu erfreuen haben. Wir bangen vor ihrem Untergang und suchen deshalb eifrig zu bergen, was noch zu retten ist. Und auf den Anfängen einer Gestaltung baut sich die folgende Entwicklung auf. In den Druckwerken des 15. Jahrhunderts sind alle Ansätze zur Buchgestalt der späteren Zeit gegeben. Dazu findet man in den ältesten Druckwerken eine große Reihe von wichtigen Erstausgaben enthalten, die für die Überlieferungsgeschichte der Texte von hervorragender Bedeutung sind. Das ausgehende Mittelalter hat mit Hilfe der Buchdruckerkunst noch kurz vor dem Untergange der Scholastik eine reiche Ernte gehalten und zahlreiche Werke vervielfältigt, die sonst rettungslos verloren wären. Dasselbe gilt von den Erzeugnissen der volkstümlichen Literatur, von

jenen kleinen unscheinbaren, für den Tag bestimmten Drucksachen, die heute hohen kulturgeschichtlichen Quellenwert haben.

Incunabula typographica, Inkunabeln, Wiegendrucke nennt man nach altem Gebrauche alle Erzeugnisse des Buchdrucks, die unmittelbar nach der Erfindung Gutenbergs erschienen sind, und schließt in diesen Begriff alle bis zum Jahre 1500 hergestellten Druckwerke ein. Sachlich ist diese an und für sich willkürliche Grenze insofern berechtigt, als in jenem Zeitraume in der Tat eine gewisse Entwicklung, die schon geschilderte Überwindung des handschriftlichen Gepräges der Druckwerke, zum Abschlusse kommt. Nur darf man nicht glauben, daß eine so scharfe Abgrenzung irgendwie der immer im Fluß befindlichen Wirklichkeit voll entspräche.

Die Inkunabelkunde hat eine lange Geschichte. Nicht leicht ist eine Literatur so rasch der Vergessenheit anheimgefallen wie die Schulgelehrsamkeit des ausgehenden Mittelalters. Schon der Humanismus verwarf sie in Bausch und Bogen, und die Reformationsbewegung eröffnete einen förmlichen Feldzug gegen sie. „Vor Zeiten“, schreibt Johann Eberlin, „waren Dormi Secure, Thesaurus Novus, Postilla Guilielmi, Discipulus, Pomerius usw., ja Gabriel Oliverius, Summa Predicantium etc. gute Bücher: jetzt acht man ihr nit“, und Martin Luther nennt diese Literatur tolle, unnütze, schädliche, mönchische Bücher, die der Teufel eingeführt habe. Das war für die Erhaltung der alten Handschriften und Druckdenkmäler eine recht ungünstige Zeit. Als viele Klöster ihr Ende fanden, wurden häufig ihre Büchersammlungen zerstreut und verschleudert. Am schlechtesten kamen neben den theologischen Schulwerken vor allem die gottesdienstlichen Bücher, die Missalien, Breviere, Psalterien weg. In Zürich wurde, wie uns Heinrich Bullinger erzählt, im Jahre 1525 die Stiftsbibliothek von „Sophisterei, Scholasterei oder Fabelbüchern“ gereinigt; die Krämer, Apotheker, Buchbinder, Schullehrer bekamen die Bücher haufenweise um ein Spottgeld verkauft. Anderswo mag es nicht viel besser gewesen sein, während in den katholischen Ländern, wo die Klöster weiter bestanden, der alte Bücherbesitz unversehrt erhalten blieb, bis

auch hier seine Zeit erfüllt war. Der ungeheure Reichtum der Münchener Staatsbibliothek an Handschriften und alten Druckwerken ist zum größten Teil auf die ungeschmälerte Erhaltung des Klosterbestandes zurückzuführen. Die ersten Ansätze zur Wiedererweckung der alten Druckdenkmäler gehen in das 17. Jahrhundert zurück, wo schon Verzeichnisse einzelner Sammlungen auftauchen. Eine der ersten allgemeinen Listen von Frühdrucken hat der Buchhändler und Bibliograph Cornelius von Beughem unter dem Titel „Incunabula typographiae“ im Jahre 1688 zu Amsterdam erscheinen lassen. Die zum Teil recht fehlerhaften Titel, die noch keine Druckernamen enthalten, wurden literarischen Quellen, nicht den Druckwerken selbst entnommen. Weitaus wertvoller sind die für ihre Zeit recht inhaltsreichen Zusammenstellungen „Annales typographici“, die Michael Maittaire in den Jahren 1719—1725 in Haag veröffentlicht hat. Der Fortschritt des umfangreichen Werkes beruhte in dem liebevollen Eingehen auf die alten Drucker und Verleger, wodurch das Standesbewußtsein des Buchgewerbes stark gehoben und die Kenntnis vom alten Buche wirksam bereichert wurde. Ihm folgte 1793 bis 1803 unter dem gleichen Titel das noch heute viel benutzte Werk von Georg Wolfgang Panzer, das zugleich den Abschluß einer überaus eifrigen Beschäftigung zahlreicher Bibliographen mit dem gleichen Gegenstande bildet. Das 18. Jahrhundert war das Jahrhundert der allgemeinen Wissenschaftskunde, der gelehrten Bücherbeschreibungen, der Bibliotheksverzeichnisse, der literarischen Reisen gewesen. In diesem bücherfrohen Zeitraume feiern auch die alten Druckdenkmäler ihre fröhliche Auferstehung; sie werden aus dem Staube der Büchersammlungen hervorgeholt, entdeckt, geordnet und beschrieben. In den zahlreichen literarischen Reiseberichten dieser Zeit finden sie sich unmittelbar nach den Handschriften angeführt und erläutert. Mehrere Klöster, namentlich in Süddeutschland, lassen Verzeichnisse ihrer Inkunabeln gedruckt erscheinen, Gerard Führer, der Abt des Zisterzienserklosters Fürstenfeld (1796—1803), plant einen Gesamt-Inkunabelkatalog der bayerischen Klöster. So geschäftig wird nach den alten Druckdenkmälern gefahndet, daß Zeitgenossen sich darüber lustig machen

und den Übereifer als „Inkunabeljägerei“ verspotten. Die guten Folgen solcher Freude am alten Buche vergessen sie dabei: die Büchersammlungen kommen zu höheren Ehren, die alten Druckdenkmäler steigen in der Wertschätzung, werden besser aufbewahrt, der Forschung zugänglich gemacht. Die starke Preissteigerung auf dem Büchermarkte verlockt freilich manche Klöster, wertvollen Besitz zu veräußern: kostbare alte Mainzer und Bamberger Druckwerke sind damals nach Paris und nach England gewandert. Die besten Früchte der erhöhten Bücherkunde reifen bei den großen Bücherumwälzungen nach der französischen Revolution und bei den Klosteraufhebungen heran: die gesteigerte Wertschätzung rettet die alten Druckdenkmäler vor Verschleuderung und Vernichtung, der ungeschichtliche Geist der Aufklärung wäre sonst nicht allzu gut mit ihnen umgegangen. Als Johann Christoph Freiherr von Aretin, der begeisterte Sohn der Aufklärung, im Jahre 1803 im amtlichen Auftrage die aufgehobenen geistlichen Büchersammlungen Altbayerns zu sichten hatte und darüber eingehende Berichte schrieb, führte er außer den bedeutendsten Handschriften auch die wertvollsten Wiegendrucke an, die durch seine Hände gingen. Das hinderte ihn freilich nicht, im selben Augenblick die früheren Besitzer als unwissende, abergläubische Menschen zu schelten und zu schmähen.

Durch die Klosteraufhebungen war die eifrige Nachforschung nach den alten Druckwerken in den klösterlichen Büchereien unterbrochen worden. Dafür boten jetzt die neuen öffentlichen Büchersammlungen einen bis dahin ungeahnten Reichtum an Druckdenkmälern bequem zur Benutzung dar. Die erste bedeutsame Frucht dieser umwälzenden Büchervereinigung war das noch heute unentbehrliche „Repertorium bibliographicum“, das der Privatgelehrte Dr. Ludwig Hain seit dem Jahre 1826 vor allem aus den Schätzen der Münchener Staatsbibliothek zusammenstellte. Obwohl keineswegs vollständig und nicht in allen Teilen gleich sorgfältig bearbeitet, bedeutete das fleißige Werk in der Zusammenfassung und genauen Beschreibung einer bis dahin nicht gekannten Büchermasse einen hervorragenden Fortschritt in der Kenntnis

der alten Druckdenkmäler. Hain knüpfte dabei nicht an die Arbeitsweise des ausgehenden 18. Jahrhunderts an, sondern ging völlig selbständig zu Werke. Das war ein Gewinn und ein Verlust. Der Gewinn lag in der neuen Art der urkundlich getreuen Beschreibungen, die Hain mit der geschickten Kennzeichnung der Zeilenabschlüsse zu erreichen wußte. Einen entschiedenen Verlust bedeutete die Vernachlässigung der zahlreichen ohne Druckort und Druckernamen erschienenen Druckwerke, die Hain nur in ganz wenigen Fällen und da nicht sorgfältig genug zu bestimmen suchte. Hier hatte nun die Forschung der folgenden Zeit einzusetzen und ein bereits von den älteren Bibliographen, von Johann Baptist Bernhart, Gerhoh Steigenberger, Placidus Braun, Franz Gras, erfolgreich angewendetes Verfahren: die Typenkunde, auszubilden. Dieser Forschungsweg führt in die Werkstätten der alten Drucker, sucht aus ihren bekannten Erzeugnissen den ganzen Druckvorrat: die Typen, die Initialen, den Schmuckbesitz festzustellen und mit diesem Ergebnisse auch die ohne Druckernamen herausgegebenen Werke zu bestimmen. Im großen Umriß gedacht, wäre die Aufgabe die, alle mit Druckernamen versehenen oder sonstwie gesicherten Druckdenkmäler in ihre Typenteile aufzulösen, diese in Gruppen zu ordnen und danach alle übrigen Druckwerke einzureihen. Dieses Forschungsverfahren gründet sich auf der Übereinstimmung der aus demselben Guß hervorgegangenen Lettern und der vom gleichen Holzstock abgezogenen Bilder und Zierate. Eine möglichst erschöpfende Sammlung von Typenproben mußte somit das Hauptbestreben der neuen Inkunabelforschung sein. Dieses Ziel suchte Holtrop für die Niederlande (1857—68), Thierry-Poux (1890) und Claudin (1900) für Frankreich, Konrad Burger für Deutschland, Haebler (1900) für Spanien zu erreichen. Das Verfahren selbst gewann an Bedeutung, als die Photographie eine möglichst getreue Wiedergabe des Typenbildes zuließ. Diese zahlreichen Versuche führten zu der schon von Johann Baptist Bernhart geahnten Erkenntnis, daß sich Textproben und Alphabetzusammenstellungen ergänzen müssen, um im Bilde ein sicheres Hilfsmittel für die Bestimmung von heimatlosen oder nur in Bruch-

stücken erhaltenen Druckwerken liefern zu können. Die letzten Folgerungen aus dieser Erfahrung zog, von H. Bradshaw angeregt, Robert Proctor (1898), indem er die Typen jedes Druckers in Gruppen zusammenfaßte und sie kurz beschrieb. Auf dieser Grundlage baute dann Konrad Haebler sein zusammenfassendes „Typenrepertorium der Wiegendrucke“ (1905) auf, wo die Grundformen der Typen aller Drucker, nach Ländern, Orten und Werkstätten geordnet, in wohldurchdachter Reihenfolge zusammengestellt sind. Für die gotischen Buchstaben ist von dem mannigfach gestalteten großen M, das in 102 schematische Formen aufgelöst wird, für die Antiquaformen von dem großen Q ausgegangen. Das Maß von 20 Zeilen, von der Grundlinie der 1. Zeile bis zur Grundlinie der 21. Zeile gerechnet, gibt den zweiten Anhaltspunkt für die Bestimmung der Typen. Mit entsprechender Vorsicht gehandhabt und an sicheren Druckwerken nachgeprüft, bietet dieses Verfahren in der Tat ein rasch zum Ziele führendes, zuverlässiges Hilfsmittel der Typenbestimmung. Die im Jahre 1907 gegründete Gesellschaft für Typenkunde will das Lehrgebäude Haeblers durch die Wiedergabe sämtlicher Schriften, Initialen, Einfassungen und des sonstigen Schmuckes aus dem 15. Jahrhundert zu einer völlig zuverlässigen Bestimmungshandhabe ausgestalten. Mit der Ausführung dieses Unternehmens wird zudem eine reiche Quelle für die Entwicklungsgeschichte der Typen erschlossen.

Die Typenkunde erhält eine wertvolle Hilfe durch die Holzschnittvergleichung. Abdrücke vom gleichen Holzstock weisen in der Regel auf gleiche typographische Herkunft hin. Wanderungen von Holzschnitten aus der einen in die andere Druckerei lassen sich wieder durch die Typen berichtigen. Da sich der Holzstock leicht abnutzt und Brüche bekommt, können die einzelnen Abdrücke an der Hand solcher Verletzungen leicht zeitlich eingereiht werden. Für die Feststellung unbestimmter Holzschnittbücher bietet sich hier also ein sicheres Hilfsmittel dar. Wilhelm Ludwig Schreiber hat zum Beispiel folgende hübsche Feststellung gemacht. Es gibt mehrere Aesop-Ausgaben ohne Nennung des Druckjahrs. Welche ist die erste Ausgabe? Auf dem 95. Bilde begegnet

dem Beschauer ein Schild mit zwei gekreuzten Schmiedehämmern. Schmieden heißt im Mittelhochdeutschen „zeinen“, der Schmied „zeinaere“. Wir haben ein redendes Wappen des Ulmer Druckers Johann Zainer vor uns, die Ausgabe mit seinen Typen (Hain 330) ist als die erste zu betrachten, sie ist von den anderen Druckern samt dem Wappen blindlings nachgedruckt worden.

Einen bedeutsamen Einschnitt in der Geschichte der Inkunabelkunde bedeutet der 1904 gefaßte Entschluß des preußischen Kultusministeriums, mit Hilfe der Bundesstaaten ein neues Gesamtverzeichnis aller bis zum Jahre 1500 hergestellten Druckwerke anfertigen zu lassen. Es war vor allem der Ministerialdirektor Althoff, der den von Karl Dziatzko immer wieder betonten Gedanken durchzusetzen wußte, es müsse eine Ehrenpflicht für Deutschland, die Heimat der Buchdruckerkunst, sein, in der Erforschung dieser Kunst nicht zurückzubleiben. Die zu diesem Zwecke eingesetzte Kommission kann auf eine Reihe von bedeutsamen Erfolgen zurückblicken. Nicht nur, daß ein gutes Stück der Bestandsaufnahmen und der endgültigen Beschreibungen beendet ist, sind bei diesen Nachforschungen auch eine Reihe bisher unbekannter Druckdenkmäler, darunter Peter Schöffers deutsches „Beichtbüchlein“, mehrere Meßbücherausgaben und zahlreiche neue Einblattdrucke, zum Vorschein gekommen.

Neben solchen der allgemeinen Kenntnis der Wiegendrucke gewidmeten Arbeiten geht seit Jahren eine dem Werke Gutenbergs zugewandte Forschungstätigkeit einher, die aus den frühesten Druckdenkmälern das herauszulesen sucht, was die wenigen Urkunden leider verschweigen. Diese mühsame Forschung ist zum Glück durch eine Reihe von schönen Funden gefördert worden, die jetzt größtenteils in den „Veröffentlichungen der Gutenberggesellschaft“ vereinigt und bekanntgegeben sind. Die Fortschritte der Reproduktionstechnik haben die getreue Wiedergabe der frühesten Druckdenkmäler ermöglicht und damit das wichtige Vergleichungswerkzeug wesentlich vermehrt. Auf die Einzelergebnisse dieser Forschungen kann hier nicht eingegangen werden. Es soll nur noch die besondere Handhabe dieser Untersuchungen,

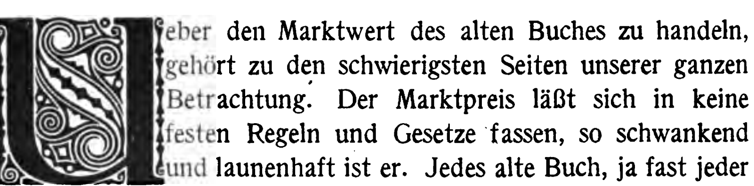
die von Karl Dziatzko begründete, von Paul Schwenke und Gottfried Zedler bis ins einzelste verfeinerte Erforschung des Buchstabenbildes, des Schnittes und Gusses, des Satzes, Druckes und Papiers hervorgehoben werden.

Die enge Anlehnung des Frühdrucks an die Formen der handschriftlichen Buchherstellung und die damit bedingte Willkür und Unregelmäßigkeit in der äußeren Gestalt der alten Druckdenkmäler erfordern eine eigene Behandlung in der Beschreibung der Frühdrucke. Eine besonders beachtenswerte Eigentümlichkeit weisen viele Ausgaben in zahlreichen Druckabweichungen auf. Häufig sind während der Drucklegung noch Veränderungen vorgenommen, oft Seiten und Blätter neu gedruckt worden. Man scheint den Satz oft stehen gelassen zu haben, um je nach Bedarf Abzüge herzustellen: so konnten dazwischen hinein beständig Berichtigungen vorgenommen werden, eine bei liturgischen Druckwerken besonders häufige Erscheinung. Man nennt solche Ausgaben Parallel-, Zwitter- oder Doppeldrucke. Nach verschiedenen Wandlungen gelten für die Inkunabelnbeschreibung jetzt allgemein die Regeln, die von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke aufgestellt und bereits in mehreren veröffentlichten Proben durchgeführt sind. Diese Beschreibungen umfassen: 1. den kurzen Titel mit den Hauptbestimmungen des Druckes; 2. eine genaue Zählung der Blätter, Signaturen, Spalten, Zeilen, ferner die Kennzeichnung der Typen und Initialen nach Haeblers Typenrepertorium; 3. eine urkundlich getreue Wiedergabe des Titels, des Textanfanges, der ersten Zeile im zweiten Bogen, des Textschlusses und der Schlußschriften. Ist ein Druckwerk schon irgendwo genau beschrieben, so genügt ein Verweis darauf, in Bibliothekskatalogen wird man sich stets mit solchen Hinweisen helfen. Manche Beschreibungsschwierigkeiten liegen in den ungenauen, häufig mißverständlichen Titeln der alten Druckdenkmäler. So bedeutet die Überschrift der oft gedruckten Predigtsammlung „Sermones Parati" nicht einen Verfassernamen, sondern eine willkürliche Bezeichnung nach dem ersten Worte des Bibelverses: „Paratus sum" (Ich bin bereit), mit dem die beiden Teile des Textes beginnen. Ähnlich nennt sich eine

andere Predigtsammlung „Sermones Meffreth alius Hortulus reginae“, also auf deutsch: „Predigten Meffreth oder Gärtlein der Königin“; es handelt sich hier wieder um ein gelehrtes Titelspiel.

Da die Frühdrucke wertvolle Geschichtsdenkmäler aus alter Zeit darstellen, verdienen sie nach jeder Seite hin unsere besondere Aufmerksamkeit: alle Eigenarten, wie handschriftliche Einträge, eingefügte Holzschnitte, Kupferstiche oder sonstige nicht zum Buche selbst gehörige Bestandteile, sind sorgfältig zu beachten. Daß handschriftliche Zeitbestimmungen undatierter Druckwerke für deren zeitliche Festsetzung wichtig sind, versteht sich von selbst. Für die Kenntnis des Überganges von der Handschrift zum gedruckten Buche kann endlich auch die Ausschmückung mit eingemalten Initialen, Randleisten und Bildern von hohem Quellenwerte sein.

6. Der Marktwert des alten Buches.



Ueber den Marktwert des alten Buches zu handeln, gehört zu den schwierigsten Seiten unserer ganzen Betrachtung. Der Marktpreis läßt sich in keine festen Regeln und Gesetze fassen, so schwankend und launenhaft ist er. Jedes alte Buch, ja fast jeder Abzug hat seinen besonderen Preis, je nachdem eine gute oder schlechte Erhaltung, besondere Merkmale und Zugaben, eine kostbare Herkunft, ein handschriftlicher Eintrag auf den Wert einwirken. Und jeden Tag kann sich der Preis von neuem wandeln. Verschiebungen im Betrieb der Wissenschaften, in der Mode, in den politischen Ereignissen können alle Maßstäbe von Grund aus umbiegen. Dazu ist das alte Buch ein Gegenstand des Luxus, die Nachfrage nach ihm ist stark vom Wirtschaftsleben abhängig. Je anhaltender der wirtschaftliche Aufstieg einer Zeit, desto begehrter sind alle Sammelgegenstände und damit auch das alte Buch. So überall ein beständiges Schwanken. Der Weltkrieg und die Entwertung des Geldes vollends, die alle Grundlagen unseres Gemeinschaftslebens tief erschütterten, haben die Unsicherheit des

Geldmarktes auch im Buchverkehr ins Unmeßbare gesteigert. Der folgende Versuch ist also mit allem Vorbehalt, mit Einschränkungen verschiedenster Art hinzunehmen.

Die Quellen der Preiskenntnis sind vor allem die Antiquariatskataloge und die Bücherauktionen: wir haben in ihnen die Kurszettel des alten Buches, die Gradmesser von Nachfrage und Angebot zu sehen.

Das Antiquariat hat sich aus dem Sortimentsbuchhandel abgezweigt und ist so alt als die stärkere Nachfrage nach älteren, an sich nicht mehr gangbaren Werken. Daß heute das alte Buch im Handelsverkehr seinen Mann recht wohl ernähren kann, beweist die verhältnismäßig hohe Zahl von großen Antiquariaten, die sich fast ausschließlich mit dem Vertrieb von Handschriften und alten Druckwerken befassen, das beweisen die zahlreichen prachtvoll ausgestatteten, oft überaus wertvollen Verzeichnisse, die diese Geschäfte über ihre Bestände herausgeben. Hier sind uns die besten Wegweiser zum Geheimnis des Büchermarktes gegeben. Daß die sorgfältigen Beschreibungen, die anschaulichen Abbildungen solcher Kataloge die Bücherkunde nicht unwesentlich bereichern, ist eine besonders kostbare Zugabe und läßt über die nicht immer ganz zutreffenden Werturteile und Anpreisungen gerne hinwegsehen. Eine bedenkliche Kehrseite dieser verschwenderischen Ausstattung ist freilich der damit verbundene Preisaufschlag, der die Bücher und Käufer empfindlich trifft.

Den zweiten Maßstab für die Marktbewertung des alten Buches bilden die Auktionen. Die Einrichtung hat sich von Holland aus verbreitet, wo sie seit ungefähr der Zeit des Dreißigjährigen Krieges besteht. Holland war damals das regste und reichste Land, wo Handel und Verkehr, Künste und Wissenschaften blühten, Glaubens- und Preßfreiheit sich eines Schutzes wie nirgendwo anders zu erfreuen hatten. In diesem sprühenden Geistes- und Handelsleben fand nun auch die Bücherauktion ihren festen Platz. Ludwig Elzevir hielt seit 1609 für sich und für andere regelmäßig Versteigerungen ab und vererbte die Einrichtung auf seine Nachkommen weiter. Wir wissen, daß zwei bekannte deutsche Bücher-

sammler, Otto Mencke und Johann Peter von Ludewig, ihre Bibliotheken vor allem auf holländischen Auktionen (1680—1697) bereichert haben. Von Holland aus griff die Sitte bald auch nach England über, wo ebenfalls schon im 17. Jahrhundert Versteigerungen stattgefunden haben. Die großen Büchersammlungen von Gelehrten im 17. und 18. Jahrhundert begünstigten die zunehmende Verbreitung der Auktionen in hohem Maße.

In Leipzig war der Buchhändler Christian Kirchner der erste, der die Bücherversteigerungen geschäftsmäßig betrieb. In der Bitte vom 14. April 1671 an die Behörde um ein Auktionsprivileg betont er ausdrücklich, „daß er schon zweimal nach holländischer Art und Weise auctioniret und in diesem Actu das Eis gebrochen habe“. Er rühmt sich dabei, Bibliotheken erkauft und verkauft zu haben, „worin noch zuweilen sehr rare Bücher, so sonsten wohl ganz in obscuro geblieben, oder etwan von den Mäusen wären gefressen worden, zu finden sind“. Bald wurde der Auktionskatalog zu einem wichtigen Förderer der Bücherkunde: in dem Verzeichnis der „Bibliotheca Sarraziana“ von 1715 zum Beispiel finden sich bereits gewisse Grundsätze der Bücherbewertung nach besonderen Eigentümlichkeiten aufgestellt. Mit der Entwicklung der Wissenschaften, mit der Vermehrung der Bücherwelt, mit der Vertiefung der Bücherkunde ging auch die Nachfrage nach den älteren Werken stark in die Höhe. So stieg der Wert des alten Buches, die Bedeutung der Auktion. Ihre Geschichte ist noch nicht geschrieben, sie kann auch hier nicht dargeboten werden. Nur ein paar Angaben, aus verschiedenen Zeiten herausgegriffen, mögen das reiche Leben veranschaulichen, in dem das Schicksal des alten Buches besonders betrachtenswert zum Ausdruck kommt. Daß diese Versteigerungslisten auch für die Geschichte der Gelehrten und der Wissenschaften nicht bedeutungslos sind, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Eine der denkwürdigsten älteren Versteigerungen fand am 11. März 1609 zu Leyden im Hause Ludwig Elzevirs statt, als 1382 Bücher aus der Bibliothek des berühmten Philologen Joseph Justus Scaliger zum Verkauf ausgerufen wurden. Scaliger, der am

21. Januar 1609 gestorben war, hatte seine orientalischen Bücher samt den Handschriften der Leydener Universität vermacht. Über den versteigerten Rest und den gedruckten Katalog darüber ist im achten Band des „Serapeums“ berichtet.

Eine besondere Zunahme erfuhr der Büchermarkt nach den Klosteraufhebungen im Beginn des 19. Jahrhunderts: das war die goldene Zeit des Büchersammelns und Bücherhandelns. Aus diesem Zeitraum mag nur die berühmteste Auktion genannt werden, jene, die im Mai und Juni 1812 in London stattfand und die kostbare Sammlung des Herzogs John von Roxburgh mit 6292 Nummern zum Verkauf brachte. Als Christoph Valdarfers Ausgabe des „Decamerone“ von Boccaccio aus dem Jahre 1471 in die Hände des Marquis von Blandfort um die unerhörte Summe von etwa 45000 Mark überging, gründeten die begeisterten Bücherfreunde Englands zur Erinnerung an dieses Ereignis den Roxburghe-Club, eine der ältesten, der Pflege des alten Buches gewidmeten Vereinigungen.

Der Merkwürdigkeit halber sei hier der Bücherauktionskataloge aus dem päpstlichen Rom der dreißiger Jahre Erwähnung getan, in denen die von der Kirche verbotenen Bücher mit einem Kreuz versehen waren: wer sie erwerben wollte, mußte die Erlaubnis vorweisen, verbotene Bücher lesen zu dürfen.

Die zahlreichen Wiegendrucke, die das Londoner Geschäft Sotheby im Jahre 1835 aus dem Besitz des Frankfurter Sammlers Dr. Kloß versteigert hat, sind heute über ganz England verstreut; man trifft den alten Besitzernamen in zahlreichen englischen Bibliotheken an.

Eine der reichsten Aldinensammlungen wurde samt wertvollen anderen alten Drucken im November und Dezember 1839 zu Paris versteigert, ihr Besitzer, Graf Boutourlin, hatte beim Brand von Moskau viele Bücher eingebüßt, dann aber von neuem gesammelt. Bei der Versteigerung wurden für die Florentiner Homer-Ausgabe 1042 fr., für den Lactantius Firmianus von Subiaco 1465, das erste italienische Druckwerk, 810 Fr. gelöst.

Das Jahr 1858 brachte die an Kostbarkeiten reiche Auktion des

Augsburger Händlers Fidelis Butsch, die sich vor allem aus unachtsam ausgeschiedenen Doppelstücken der Münchener Staatsbibliothek zusammensetzte und Perlen wie die Gutenberg-Bibel (2336 Gulden), das „Catholicon“ von 1460 auf Pergament (4410 Gulden), Schöffers „Cicero“ von 1465 auf Pergament, zehn deutsche Bibeldrucke des 15. Jahrhunderts (130—300 Gulden), Bartholomaeus Kistlers deutsche Ausgabe des Columbusbriefes von 1497 (170 Gulden), den Toledodruck des „Cancionero“ von Fernando del Castillo aus dem Jahre 1527 (530 Gulden), die erste Parcival- und Titurelausgabe (246 fl.) enthielt. Zur Vergleichung mag angeführt werden, daß dasselbe Exemplar des Parcivaldrucks im Mai 1918 auf der Piloty-Auktion wieder aufgetaucht ist und dort 14000 Mark erzielt hat.

Diese bedeutungsvollen Auktionen wurden durch die Syston Park Library weit übertroffen, die im Dezember 1884 in London auf den Markt kam und mit 2110 Nummern etwa 560.000 Mark einbrachte. Glanzstücke waren dabei vor allem die Gutenberg-Bibel: 78000 Mark, das Psalterium von 1459: 99000 Mark, die Mainzer Bibel von 1462 auf Pergament: 20000 Mark, die Shakespeare-Ausgabe von 1623, nicht sehr gut erhaten: 11800 Mark.

Man sieht schon aus diesen wenigen Proben, daß in der Geschichte der Bücherversteigerungen Engand, mit dem Geschäfte Sotheby an der Spitze, überragend im Vordergrund steht. Die Auktionen: Thomas Phillipps (1886—1895), Earl of Crawford 1889, Sir Edward Sullivan 1890, Lord Ashburton 1901 sind nur ein paar Namen mehr aus den zahlreichen Verkäufen, die London zum Weltmittelpunkt des Altbüchermarktes erhoben haben. Bei der Versteigerung der Bibliothek W. Makellar im November 1898 kam wieder die Gutenberg-Bibel der Syston Park-Auktion zum Vorschein, sie wurde von Quaritsch für 59000 Mark erworben: man hatte seitdem Mängel entdeckt. Am 2. Mai 1902 warf Sotheby die Bibliothek Henry White zum Verkaufe aus, neben wertvollen Handschriften waren auch seltene Drucke vertreten, so die römische Augustinus-Ausgabe von 1468 (1140 Mark), Schöffers Gratianus 1472 auf Pergament (1880 Mark), der Florentiner Homer-Druck

1488 (4020 Mark), Edmund Spensers Epos: The Faery Queene 1590 (1500 Mark). Im Juni darauf folgte die Sir Andrew Fountaine-Sammlung mit Lydgates Übersetzung von Boccaccio, The Falle of Princis, Princessis and other Nobles, 1494 von Richard Pynson in London gedruckt (8700 Mark), mit Dantes „La Divina Commedia" 1481 (6500 Mark), mit der Pariser Vergil-Ausgabe von 1529 (1400 Mark).

Eines der glänzendsten Ereignisse in der Geschichte der Bücherversteigerung bildete der Verkauf der Leipziger Sammlung Theodor Oswald Weigels im Mai 1872, auf der das bilderreiche Werk „Die Anfänge der Druckerkunst von T. O. Weigel und A. Zestermann" aufgebaut ist. Im Mittelpunkt des kostbaren Besitzes standen die zahlreichen Holztafeldrucke, darunter allein 19 Ausgaben der „Ars moriendi". Das Britische Museum in London erwarb eine „Ars moriendi" um 7150 Taler, eine „Apocalypse-Ausgabe" um 3110 Taler, ein „Salve Regina" um 1605 Taler, zwei „Biblia pauperum" um 2360 und 2001 Taler. Der Gesamterlös betrug 81992 Taler, also etwa 250000 Mark.

Eine nicht minder wertvolle Sammlung bereicherte in den Jahren 1878 bis 1884 den Büchermarkt, als die Bibliothek A. Firmin-Didot zu Paris versteigert wurde. Sie trug mit ihren bedeutsamen Handschriften, xylographischen und typographischen Kostbarkeiten 2612743 Fr. ein. Der Katalog darüber nimmt sechs umfangreiche Bände ein und ist noch heute ein brauchbares Nachschlagewerk. Die Versteigerung der Beckford-Library in London im November 1883 zeichnete sich durch ungeheuer hohe Liebhaberpreise vor allem für schöne Einbände aus. Im gleichen Jahre erregte eine wertvolle Abteilung aus dem ehemaligen Karthäuserkloster Buxheim, durch den Münchener Antiquar C. von Lama versteigert, berechtigtes Aufsehen, sie nahm, mit vielen Wiegendrucken ausgestattet, über 60000 Mark ein.

Die Sammlung des bekannten Blockbuchforschers Wilhelm Ludwig Schreiber, die im März 1909 bei Gilhofer und Ranschburg in Wien ausgeboten wurde, brachte wertvolle Holztafeldrucke in den Marktverkehr, darunter die Erstausgabe der Apokalypse mit

einem Erlös von 84600 Kronen und eine lateinische „Biblia pauperum“ im Wert von 21000 Kronen.

Eine Weltauktion ganz großen Stils erlebte London wieder, als die Sammlung A. H. Huth im November 1911 zur Versteigerung kam. Nach dem Testament des Besitzers hatte sich das Britische Museum 50 kostbare Stücke, 13 Handschriften und 37 Drucke, darunter einen Holztafeldruck der „Ars memorandi“, auswählen dürfen, die wertvolle Shakespeare-Abteilung war von Alex Smith Cochran freihändig erworben und dem Elizabethan Club der Yale University vermacht worden; trotzdem gab es für die Teilnehmer der Versteigerung noch genug Kostbarkeiten zu erwerben: die Gutenberg-Bibel um 116000 Mark, die Mainzer Bibel von 1462 um 61000 Mark, die Eggesteinbibel um 10400 Mark, das Apokalypse-Blockbuch um 24000 Mark, eine Ars moriendi um 30000 Mark.

Für die Reformationszeit ist eine starke Preis-Senkung gegenüber den Drucken des vorherigen Zeitraums festzustellen. Es ist die Zeit der kleinen Flugschrift, die nur wenige Blätter umfaßt und kein eigentliches Buchdenkmal darstellen kann, wenn auch ihr Inhalt oft bedeutsamer als mancher Wiegendruck ist. Auch für sie wird einmal die Zeit kommen, wenn sie noch seltener geworden ist. In hohem Werte stehen dafür die eigentlichen großen Buchwerke der Reformation: die Bibeln, die Kirchenordnungen, die Gesangbücher. Die bedeutendste Versteigerung von Reformationsdrucken fand im Juli 1906 bei Oswald Weigel in Leipzig statt, als die schöne Sammlung des Lutherforschers Joachim Karl Friedrich Knaake unter den Hammer kam. Die dabei erzielten Preise üben auf den Markt noch heute ihren Einfluß aus. So kann ein einziger rühriger Sammler auf Jahrzehnte hinaus Angebot und Nachfrage auf einem begrenzten Gebiete bestimmen.

Auf gewissem festen Boden der Bücherbewertung fühlt man sich am ehesten noch, wenn man die ältesten Druckdenkmäler in ihrem Marktwerte zu bestimmen sucht. Voran steht selbstverständlich die Gutenberg-Bibel, die 1884 mit 78000 Mark berechnet wurde, 1897 auf 80000, 1911 auf 116000, dann auf 200000 Mark stieg. Ungefähr ebensoviel kostet das Psalterium Schöffers vom

Jahre 1457. Sehr hoch im Preise stehen als kaum übertroffene Seltenheiten die Holztafeldrucke: im Jahre 1909 wurde eine Apokalypse mit 84000 Kronen, eine Ars moriendi mit 39000 Kronen, eine Biblia pauperum mit 21000 Kronen versteigert. Verfolgen wir die bedeutenderen Frühdrucke weiter, so stoßen wir auf 45000 Mark für das Mainzer Catholicon von 1460, das der Prior des Altenburger Marienklosters im Jahre 1465 für 41 Goldgulden gekauft hat, auf 61000 Mark für die Bibelausgabe Schöffers von 1462, auf 45200 Kronen für den Cicero desselben Druckers von 1465 mit gemalten Randeinfassungen. Dann sinken die Preise wesentlich herab. Von den Druckwerken nach 1460 überschreitet kaum eines die Summe von 10000 Mark. Am höchsten halten sich die Holzschnittwerke. So wurde für die Veroneser Valturius-Ausgabe von 1472 mit 82 Holzschnitten 7000 Mark, für den Ulmer Boccaccio von 1473 mit 80 Bildern 6000 Mark gefordert. Die venetianische Malermi-Bibel ging 1900 auf der Auktion Tessier zu München um 7550 Mark ab. Ganz große Werke, wie die venezianische Aristoteles-Ausgabe von 1483 auf Pergament, schnellen wieder bedeutend empor; sie wurde 1897 um 16000 Mark versteigert. Ganz ungeheure Summen wenden die Engländer für ihre alten vaterländischen Druckwerke auf: 50000 Mark ist kein ungewöhnlicher Preis für einen Caxton-Druck. Die meisten Ausgaben sind freilich sehr selten: von den 103 Caxton-Drucken sind acht nur in Bruchstücken, 30 nur in je einem Abzug erhalten. Caxtons „Ryall Book“ wurde 1902 von Sotheby in London um 45000 Mark versteigert. Die großen Nürnberger Holzschnittwerke, der „Schatzbehalter“ und Schedels Weltchronik, werden mit 2500 und 1000 Mark berechnet; die Weltchronik kommt ziemlich häufig auf den Markt. Ausländische Frühdrucke, wie spanische, französische, englische, sind in Deutschland selten und fordern hohe Preise. Alles, was auf die Entdeckung Amerikas Bezug hat, so der berühmte Columbusbrief, übersteigt die gewöhnlichen Preisregeln ins Maßlose. Unbedeutende Frühdrucke gehen selbstverständlich weit herunter, doch ist heute kaum mehr eine Ausgabe unter 100 Mark zu bekommen.

Wir treten ins 16. Jahrhundert, in die Blüte des Holzschnitt-

buches, ein. Die Nachfrage nach den reich geschmückten Büchern dieser Zeit ist groß und hält die Preise auf beträchtlicher Höhe. So forderte die schöne Vivaldus-Ausgabe von 1507, in Saluzzo entstanden, 2000 Mark, ein Pariser Livre d'heures vom Jahre 1509 etwa 1600 Mark, Murners „Schelmenzunft" 1000 Mark. Die Polyglottenbibel von Alcala aus dem Jahre 1514 berechnete sich auf 2400 Mark, der Nürnberger „Teuerdank" auf 3600—4500 Mark, die Nürnberger Lutherbibel von 1524 auf 1200 Mark, die letzte von Luther besorgte Wittenberger Bibelausgabe auf 1000 Mark, Stradas Prachtwerk „Imperatorum origines" von 1559 auf 1250 Mark.

Für die folgende Zeit können wir uns mit wenigen Stichproben begnügen. Hoch bewertet sind die großen Kupferstichwerke, so kostet die „Sammlung der Schiffahrten" von Levin Hulsius aus den Jahren 1605 und folgenden: 5000 Mark. Eine Sonderstellung nimmt die Shakespeare-Ausgabe von 1623 ein, sie ist im Jahre 1899 mit 11700 Mark bezahlt worden. Shakespeares „Passionate Pilgrime" von 1612 ging im Jahre 1901 um 43000 Mark ab.

Sehr hohe Preise erzielen wieder die französischen illustrierten Werke des 18. Jahrhunderts, zumal wenn sie mit schönen Einbänden versehen sind oder Besonderheiten in den Kupferabdrücken enthalten. Auch dafür einige Beispiele. Ein besonders schöner Abzug der Fabeln von Lafontaine aus den Jahren 1755—1759 wurde auf 5000 Mark, die Ovid-Ausgabe 1767—70 auf 3000 Mark, Tassos „Gerusalemme" von 1771 auf 2000 Mark, Montesquieus „Le temple de Gnide" von 1772 auf 4500 Mark, Dorats „Les baisers" von 1770 mit schönem Einband auf 3500 Mark geschätzt. Die gesuchte Molière-Ausgabe von 1773 mit 33 Originalzeichnungen von Moreau hat John Pierpont Morgan im Jahre 1910 um 195000 Franken gekauft. Das Tafelwerk von Fontanieu „Collection de Vases" von 1770 wurde vor einigen Jahren samt einem schönen handvergoldeten Maroquin-Einband aus der Werkstätte des französischen Meisters Nikolas-Denis Derome le jeune um 1500 Mark ausgeboten.

Auf dem deutschen Büchermarkte macht sich nach den bemerkenswerten Nachweisen Rupps eine verstärkte Teilnahme für die Zeit der Klassiker bemerkbar. Das 15., 16. und 17. Jahr-

hundert scheint mehr und mehr erschöpft zu sein, wenn nicht etwa wieder große Sammlungen frei werden und die Kauflust steigern. Der verstärkten Nachfrage nach den Ausgaben unserer Dichterfürsten entspricht eine wesentliche Steigerung der Preise, die manchmal ins Dreifache geht. Klopstocks „Deutsche Gelehrtenrepublik" von 1774 stieg rasch von 9 Mark auf 12 Mark, dann auf 21 Mark empor. Wielands „Grazien" von 1770 zogen von 6 Mark auf 10 Mark an. Lessings „Minna von Barnhelm" 1767 erzielte 155, dann 395 und 405 Mark. Am begehrtesten ist Goethe. „Die Leiden des jungen Werther" von 1774 findet man im Anstieg von 20 Mark auf 280, dann auf 365 Mark. „Torquato Tasso" von 1790 wird erst mit 20, dann mit 50, zuletzt mit 185 Mark bezahlt. Schiller muß weit zurückstehen. Selbst die Erstausgaben bringen es selten auf 100 Mark. Nur die „Räuber" von 1781 wurden zuletzt mit 2300 Mark bezahlt. „Wallenstein" (1800) erlebte eine Steigerung von 61 auf 125 Mark.

Um nicht ermüdend zu wirken, muß hier die Aufzählung schließen. Jeder Antiquariatskatalog, jedes Jahrbuch für Bücherpreise kann die Liste ins Unendliche vermehren. Alle diese Angaben haben ohnedies nur ganz bedingten Wert, weil die Preise ganz anders aussehen werden, wenn der Geldmarkt wieder auf sicheren Grundlagen ruht. Nach der heutigen Geldentwertung müßten die angeführten Preise jetzt alle um das Doppelte und Dreifache erhöht werden. In neueren Antiquariatskatalogen sind auch in der Tat schon entsprechende Werte zu finden. So werden für Konrad Dinckmuts „Erklärung der zwölf Artikel des christlichen Glaubens" von 1485, mit zwölf blattgroßen Holzschnitten geschmückt, 11500 Mark verlangt. Die italienische Übersetzung der Hieronymus-Briefe, 1497 in Ferrara von Lorenzo di Rossi gedruckt und mit hervorragendem Schmuck geziert, kostet 14500 Mark. Ein Grolier-Einband, der die Aldus-Ausgabe „Herodianus, Historiae" von 1524 umschließt, ist mit 34000 Mark gezeichnet. Der Pariser Molière von 1734 mit den 33 Boucher-Bildern war schon 1918 mit 36000 Mark anzutreffen.

Der Hauptmaßstab für die Bücherbewertung wird immer die

Frage sein: was hat uns ein Buch als Altertum, als Druck- oder Kunstwerk, als Literaturdenkmal, als Andenken an große Männer oder bedeutsame Ereignisse, als Merkwürdigkeit oder Seltenheit, kurz als geschichtliches Denkmal zu sagen? Alles, was dann einem Buche einzigartig zukommt, also ein bedeutsamer handschriftlicher Eintrag, ein wertvoller Einband, eine berühmte Herkunft, wirkt auf den Preis des Buches erhöhend ein. Mängel und Verletzungen, wie fehlende Blätter, Risse und Flecken, drücken auf den Wert. Nicht zuletzt gibt oft die Gangbarkeit, die Mode den Ausschlag.

C. Anmerkungen zu den Bilderbeigaben.

Abb. 1 (S. 37). Metallschnitt: Die Flucht nach Ägypten. Aus: Johannes de Turrecremata, Meditationes. Mainz, Johann Neumeister, 1479 (Hain 15 726), mit 34 Metallschnitten, Umrahmung in Florentiner Art. Zweiter Abzug: Albi 1481. Textseite mit gotischen Typen in liturgischem Gepräge.

Abb. 2 (S. 39). Holzschnitt aus: Thomas Lirar, Schwäbische Chronik, Ulm, Konrad Dinckmut 1486. Kaiser Curio belehnt seinen Sohn mit der Burg Lückirchen. Der Drucker mußte im Jahre 1490 geloben, dem Bürgermeister Hans Nythart, der ihm den Terenz übersetzt hatte, für eine Schuld 28 gebundene Abzüge dieser Übertragung und 39 Stücke von Lirars Chronik abzuliefern. — Vorwärtsschreiten des Dinckmutmeisters in der körperlichen Formengebung, Verdienst um die Landschaftswiedergabe.

Abb. 3 (S. 41). „Schutzmantelbild" aus der „Wallfahrt oder Pilgerung der seligen Jungfrau Maria". Ulm, Joh. Reger 1478 (Hain 9322 und 9325). „Die Kunst des 15. Jahrhunderts hat kaum eine jungfräulichere Erscheinung geschaffen, als die ihren Mantel um die Seligen ausbreitende Maria" (Richard Muther). Vgl. Joseph Schlecht, Das Schutzmantelbild (Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst, 1920, S. 1—4).

Abb. 4 (S. 43). Holzschnitt: Christus krönt eine auserwählte Seele. „Da frohlocken alle in Gott; in ihm ist alles, was die Seele begehrt." Aus dem Büchlein: „Ein allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt." Nürnberg, Peter Wagner, um 1494 (Hain 16 120). Gute Nürnberger Künstlerarbeit.

Abb. 5 (S. 47). Titelschnitt zu: Hermann Nitzschewitz, Novum beatae Mariae virginis Psalterium. Zisterzienserkloster Zinna in Brandenburg, um 1496. Unter der Himmelskönigin Kaiser Friedrich III. und sein Sohn Maximilian, die geistigen Paten des Buches.

Ragende Fahnen mit dem Reichsadler, dem brandenburgischen Adler und dem pommerischen Greif. Im Vordergrunde: Adolf von Anhalt, Dompropst zu Magdeburg; Albert Klitzing, Domdechant von Magdeburg, Abt Nicolaus von Zinna und ein Zisterziensermönch. Reichgeschmücktes Andachtsbuch mit einem zweiten ganzseitigen Bilde: Friedrich III. überreicht seinem Sohne ein Schwert und verweist ihn auf Maria. Vgl. Willy Hoppe im 15. Band der Veröffentlichungen des Vereins für Geschichte der Mark Brandenburg (1914).

Abb. 6 (S. 50). Aesopus, lateinisch — italienisch. Verona, Giovanni Alvise und Genossen, 1479. Feine Hirschgestalt. Eigenartige Baumdarstellung. Klischeeartige Umrahmung.

Abb. 7 (S. 53). Holzschnitt in vornehm-einfacher Federzeichnungsweise aus „Hypnerotomachia Poliphili". Venedig, Aldus Manutius, 1499: Rückkehr Poliphils aus dem Palast der Königin Eleuterylida, Ankunft vor drei Felstoren mit den Aufschriften: Gloria dei, Mater amoris, Gloria mundi. Poliphil tritt durch den mittleren Bogen ein und findet dort Polia seine Geliebte.

Abb. 8 (S. 55). Widmungsseite aus Sigismundus de Fantis: „Theorica et practica de modo scribendi." Venedig, Joh. Rubeus 1514, dem kunstsinnigen Herzog Alfonso d Este von Ferrara gewidmet. In der Umrahmung ist, wie so häufig, ein christlicher Gegenstand unbedenklich mit heidnischen Darstellungen vermischt.

Abb. 9 (S. 59). Titelblatt aus der Schriftenausgabe von Stephanus Niger. Mailand, Johannes de Castiliono für Andreas Calvus, 1521. Die schöne Einfassung wurde später von Franciscus Minutius Calvus in Rom verwandt.

Abb. 10 (S. 65). Titelholzschnitt zu Hieronymus Emser, Eine deutsche Satyre und Straf des Ehebruchs. Leipzig, Melchior Lotther, 1505. Wappen der Fürstin Barbara von Polen, Herzogin von Sachsen. Wappendarstellungen gehören zum beliebtesten Buchschmuck des Frühdrucks.

Abb. 11 (S. 67). Titelblatt eines Nachdrucks von Luthers „Sermon von dem Bann". Augsburg, Silvan Otmar, 1520. Die Umrahmung von Daniel Hopfer, von Otmar oft verwandt.

Abb. 12 und 13 (S. 70 f.). Zwei Blattseiten aus Thomas Morus „De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus“. Basel, Johann Froben 1518. Umrahmungen von Hans Holbein. In 12 oben der Name des Künstlers. Das schön gedruckte Werk ist zugleich ein Denkmal der Freundschaft zwischen Morus und Erasmus, der die Baseler Ausgabe veranlaßt hat.

Abb. 14 (S. 73). Holzschnitt Hans Holbeins aus der berühmten Bilderfolge zum alten Testament „Historiarum veteris instrumenti icones“, Lyon 1538. Bild zu Lev. 19: Moses in Verkehr mit Gott. Die Menschen bei der Erntearbeit.

Abb. 15 (S. 81). Von dem unendlichen Schmuckreichtum der venetianischen Meßbücher und Breviere läßt sich unmöglich ein Bild geben. Unsere Wiedergabe kann nur zeigen, wie schon die Einzeldarstellung mit einer Fülle von Gestalten überschüttet ist. Das kleine Bildchen mit der Geburt Mariä ist nicht ohne Reiz und Wirklichkeitssinn. Namentlich ist die Gestalt der Wasserträgerin gut gelungen. Die Umrahmung mit den Bilderleisten gehört zu den Auswüchsen der damaligen Verzierungssucht. Das Bild entstammt dem Missale Romanum vom Jahre 1512, das der venetianische Drucker Jacobus Pentius für den Verleger Alexander de Paganinis hergestellt hat. Es ist eine handliche Ausgabe in Viertelsbogengröße, zum Gebrauche in Nebenkirchen und auf Reisen bestimmt.

Abb. 16 (S. 83). Christus am Kreuz mit den Schächern von Hans Burgkmair, aus dem Missale für Aquileja, Venedig, Jacobus Pentius für Johann Oswald, Oktober 1517. Der Holzschnitt bereits 1515 in Wolfgang von Mäns „Leiden Jesu Christi“, Augsburg, Hans Schönsperger (Zwickauer Faksimiledrucke Nr. 5, 1911) verwandt und wohl von Johann Oswald erworben, dessen Verlegermarke das Missale einleitet.

Abb. 17 (S. 85). Bild- und Textseite aus dem spanischen „Missale Romanum“ des deutschen Druckers Georgius Coci in Saragossa vom Jahre 1511. Eigenartige Wiedergabe der Heilsbotschaft an die Hirten mit Bethlehem im Hintergrund. Der Text darunter

rot gedruckt. In dem Buch noch zwei weitere Holzschnitte: Christus am Kreuz und der Tod Mariens.

Abb. 18 und 19 (S. 88 und 89). Die bei Simon Vostre zu Paris im Jahrzehnt nach 1500 erschienene Ausgabe der „Heures à l'usage de Nantes" bietet all den reichen Prunk, dessen die Buchausschmückung dieser bilderfrohen Zeit fähig ist. Mit dem schönen Verlegerzeichen beginnend, schreitet die Verzierung von Blatt zu Blatt vorwärts, schmückt die Textseiten mit Bilderumrahmungen, streut dazwischen zahlreiche kleine Bildchen und 14 großzügige Volldarstellungen hinein. Die beiden Abbildungen: das Pfingstfest und die Grablegung Christi geben davon gute Proben; unter der Grablegung, die vor allem wegen ihres gepunzten Untergrundes beachtenswert ist, kann die übliche gotisch geprägte Type der Livres d'heures in ihrer eigenartigen französischen Gestalt beobachtet werden.

Abb. 20 (S. 93). Holzschnitt aus „Heures à l'usage de Cambrai". Paris, Simon Vostre nach 1500: Darstellung eines weiten Kirchenraums mit der Beschneidung Christi, von dem Monogrammisten F G. Die Ausgabe ist durchlaufend mit Einfassungen, darunter hübschen Totentanzleisten, geschmückt.

Abb. 21 (S. 95). Textseite mit Bild und Umrahmung aus dem „Hortulus animae". Mainz, Peter Schöffer, 1514. Die Einfassungen, durch Metallschnitt hergestellt, laufen durch das ganze Buch und stellen spielende Kinder, Kleingetier in freier Landschaft, ruhende Hirsche und anderes dar.

Abb. 22 und 23 (S. 96 f.). Zwei Seiten aus dem „Hortulus animae zu deutsch Seelenwurzgärtlein genannt mit viel schönen Gebeten und Figuren," Nürnberg, Friedrich Peypus für Johann Koberger, 18. Mai 1519: die Kreuzigung und die schmerzensreiche Maria von Hans Springinklee; dessen Künstlerzeichen neben dem Kreuzesstamm und in dem Winkel zwischen der linken Leiste und dem Mantel der Maria. Einzelne Holzstöcke des reich ausgestatteten Buches sind später nach Antwerpen gewandert; so finden sich 1535 in Wilhelm Vorstermans Druckwerk „Pomarium mysticum" von Guilelmus Branteghem die schmerzenreiche Maria und die Anna Selbdritt abgedruckt.

Abb. 24 (S. 101). Holzschnitt aus dem Wiener Heiltumsbuch: „In diesem Püchlein ist verzaichent das hochwirdig Heiligtumb, so man in der loblichen stat Wien in Österreich alle Jahr an Sontag nach dem Ostertag ze zaigen pflegt“, von dem Ratsherrn Matthäus Heuperger zusammengestellt. Wien, Johann Winterburger, 1502. Der daraus abgebildete Holzschnitt ist die älteste Darstellung des Stephansdomes, die das Bischofstor noch ohne die spätere Eingangshalle zeigt. „Allerheiligen Domkirche Sankt Stephan mit dem Turm und anderer Schicklichkeit abkonterfeit“ lesen wir darüber.

Abb. 25 (S. 119). Eigenartige halbrunde Type des Mainzer Schönschriftenkünstlers Peter Schöffer, aus der damals gebräuchlichen Urkundenschrift übernommen. Beachtenswert sind vor allem die zahlreichen Buchstabenverbindungen (Ligaturen), eine bewußte Nachahmung der handschriftlichen Vorlage. Aus Cicero, Liber Officiorum. Mainz 1466. Schlußschrift: Johannes Fust Moguntinus civis non atramento, plumali canna neque aerea, sed arte quadam perpulcra manu Petri de Gernssheim pueri mei feliciter effeci finitum anno 1466, quarta die mensis Februarii.

Abb. 26 (S. 121). Antiquatype mit Initiale aus Antonius Becharia, Prooemium in Dionysii traductionem de situ orbis. Venedig, Franciscus Renner von Hailbrun, 1478 (Hain 6227).

Abb. 27 (S. 127). Wittenbergische Ausprägung der Schwabachertype, die der Fraktur lange Zeit Widerstand geleistet hat. Aus: Martin Luther, Von der hl. Taufe Predigten. Wittenberg, Georg Rhau, 1535.

Abb. 28 (S. 129). Textseite mit Holzschnitt von Jost Amman aus dem berühmten Bilderbuch: „Eigentliche Beschreibung aller Stände auf Erden, durch Hans Sachs beschrieben, mit kunstreichen Figuren, allen Künstlern, als Malern, Goldschmieden etc. zu sonderlichem Dienst in Druck verfertigt. Frankfurt a. M., Georg Rabe und Sigm. Feyerabend 1568.“ Für den Bücherfreund ist das mit zahlreichen Holzschnitten geschmückte Buch vor allem wegen der Darstellungen des Schriftgießers, des Reißers, des Formschneiders, des Papierers, des Buchdruckers, des Briefmalers und des Buchbinders bemerkenswert. Der Text ist in Fraktur gedruckt.

Abb. 29 (S. 131). Liegende Schrift aus der Erasmus-Ausgabe von: Afer Arnobius, In omnes psalmos commentarii. Köln, Eucharius Cervicornus, 1522. Gutes Beispiel der damaligen Buchausschmückung mit Auszeichnungstypen, Initialen und Leisten von Anton Woensam. In der unteren Leiste das Monogramm des Druckers.

Abb. 30 (S. 137). Ulrich Zell aus Hanau war der erste Drucker Kölns, seit 1466 tätig. Im Jahre 1473 erwarb er ein Haus der Familie von Lyskirchen und benannte danach seine Werkstätte. Von der Kirche St. Maria bei Lyskirchen entlehnte er auch die Darstellung seines Druckerzeichens: die Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde, oben das kölnische Wappen mit den drei Kronen und den zwölf Flammen. Unten liest man die Geschäftsbezeichnung: „Gedruckt zu Köln bei Lyskirchen.“ In mehreren Druckwerken Zells (Schreiber 3078).

Abb. 31 (S. 139). Eine seltsame Erscheinung diese Leipziger Ausgabe von Michael Lochmaiers „Parochiale curatorum“ aus der Druckerei Konrad Kachelofens vom Jahre 1497, ein ganz unbedeutendes Druckwerk an und für sich, aber mit einer Druckermarke geschmückt, die Gustav Bauch nicht mit Unrecht das schönste Buchdruckerzeichen des 15. Jahrhunderts genannt hat. (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 19, 1896, S. 435.) In einem kreisrunden Rahmen kniet, dem Beschauer zugewendet, ein bärtiger Türke auf dem Grasboden, zwei Schilde haltend, das eine mit dem Leipziger Stadtwappen, das andere mit den Buchstaben C. K. und einem an die Steinmetzeinprägungen erinnernden Zeichen ausgefüllt. Der überaus feine Holzschnitt fällt ganz aus seiner Zeit heraus. Man muß den Künstler unter den damaligen Meistern des Kupferstichs suchen.

Abb. 32 (S. 141). Die schöne Titeleinfassung mit der Buchdruckerpresse aus der Werkstätte Lucas Cranachs in Ausgaben des Wittenberger Druckers Johann Rhau, genannt Grunenberg, gehört zu den besten in Federzeichnungsart. An dieser Stelle ist vor allem der Namenszug in dem unteren Rahmenteil hervorzuheben: mit fester Hand in die bewegte Landschaft hineingezeichnet, stellt er

eine besondere Form des Druckerzeichens dar. Daß die Hausmarke der Titeleinfassung eingelassen ist, begegnet uns am Anfang des 16. Jahrhunderts recht häufig, nur ist sie nirgends so einfach und kräftig gestaltet.

Abb. 33 (S. 142). Aus der hl. Schrift ist das Sinnbild des Ecksteins genommen, das der Straßburger Drucker Wolf Köpfel in verschiedenen Formen für sein Druckerzeichen verwandt hat. Weitaus die schönste Abwandlung liegt uns in dem schmucken Bildchen mit dem keck gezeichneten Flügelknaben mehrerer Flugschriftenausgaben des Jahres 1525 vor. Wohl von Hans Baldung Grien, demselben, der auch für Thomas Anselm und Peter Schöffer ausdrucksvolle Büchermarken entworfen hat.

Abb. 34 (S. 145). Lukas Cranach war es, der mit seinem Kupferstich von 1520 die Hauptvorlage zu den gleichzeitigen Bildnissen Luthers lieferte (vgl. Luthers ausgewählte Werke. Herausgegeben von Hans Heinr. Borcherdt. 2. Bd. München 1914. S. 302ff.). Unsere Abbildung ist eine der besten Umarbeitungen der folgenden Zeit, sie stammt aus der Druckerei Sigmund Grimms von Augsburg und schmückt eine ganze Reihe von Lutherausgaben dieser Presse. Wohl von Hans Weiditz. Das Bild hat vor allem im deutschen Süden die Vorstellung der Zeitgenossen von Luthers Aussehen beeinflußt.

Abb. 35 (S. 147). Das kräftig wirkende Titelblatt gehört einer Gruppe von heimatlosen Reformationsdrucken an, die sich mit Hilfe der Typenvergleichung der Druckerei Paul Kohls in Regensburg zuweisen lassen. Die Typen des Titels sind ein gutes Beispiel für das mannigfache Schicksal des Druckvorrats jener Zeit. Mit diesen gotischen Typen hatte Johann Pfeil von Bamberg seine liturgischen Drucke hergestellt, nach seinem Tode war das Druckgerät nach Regensburg gewandert, um von da ab dem Nachdruck von Schriften Luthers zu dienen. Ich habe darüber im 29. Jahrgang des Zentralblatts für Bibliothekswesen (S. 406ff.) berichtet.

Abb. 36 (S. 149). In den Nachdrucken von Schriften Luthers liest man häufig die zweideutige Ortsbezeichnung „Wittenberg“, die sowohl auf den Wohnsitz Luthers, als auch auf den Druckort be-

zogen werden kann. Die Nachdrucker hatten allen Grund, bei der Frage nach der Herkunft auf falsche Spur zu führen. Metallschnitteinfassungen begegnen uns nur in Mainz, die linke Leiste des abgebildeten Titelblatts ist uns schon aus dem Mainzer Hortulus animae von 1514 bekannt (vgl. Abb. 21). Die Typen weisen ebenfalls auf Mainz: so ist nicht Wittenberg, sondern Mainz oder Worms, wo um diese Zeit Peter Schöffer der Jüngere druckte, die Heimat unseres Lutherdruckes.

Abb. 37 (S. 151). Titelholzschnitt: Luther nimmt den „Absagbrief des Fürsten dieser Welt wider Martinum Luther“ in Empfang; gegen die Regensburger Versammlung süddeutscher katholischer Fürsten von 1524 gerichtet, „gedruckt zu Salzburg durch den Krumbschnabel bei der Roßschwemb“, in Wirklichkeit von Hieronymus Höltzel in Nürnberg ausgegeben.

Abb. 38 (S. 153). Die ohne Verfassernamen und Druckortsbezeichnung erschienene „Anzeigung etlicher irriger Mängel Kaspar Schatzgeyers“ gehört zu den bemerkenswertesten fränkischen Flugschriften der Reformationszeit. Die hübsche Titeleinfassung weist mit ihrer engen Anlehnung an Albrecht Dürer nach Nürnberg: vermutlich ist sie von Hans Sebald Beham gezeichnet und von Hieronymus Formschneider geschnitten. In dem unteren Teile des Rahmens halten zwei Engel ein Wappen mit einem Baume, über dessen rechtem Ast ein Dreschflegel hängt, während der linke Zweig einen Apfel trägt. Die Marke weist wohl auf den Drucker oder Verleger hin. Die Drucklegung der Schrift ist nach den Typen in der Werkstätte Balthasar Müllers zu Würzburg erfolgt, dessen Druckausgaben ich im 28. Jahrgang des Zentralblatts für Bibliothekwesen (S. 33 ff.) zusammengestellt habe. Die Typen Müllers gehören zu den frühesten Frakturformen, wie sie Hieronymus Formschneider in den Buchdruck eingeführt hat.

Abb. 39 (S. 157). Holzschnitt von Georg Lemberger: Der Apostel Paulus fertigt den Boten an die Korinther und Kolosser ab. Aus Luthers „Neuem Testament“, Wittenberg, Melchior Lotther, 1524.

Abb. 40 (S. 160). Titelblatt zu Luthers „Neuem Testament“,

Basel, Adam Petri, März 1523. Die Einfassung geht auf Hans Holbein zurück: Oben das Wappen von Basel, unten die Bezeichnung der Druckerei, in den Ecken die Evangelistensymbole, seitlich Petrus und Paulus.

Abb. 41 (S. 161). Textseite aus der gleichen Ausgabe mit dem schreibenden Evangelisten Lukas von Hans Holbein.

Abb. 42 (S. 165). Titelblatt zum Nachdruck von Luthers „Neuem Testament", Nürnberg, Hans Hergot 1525. Holzschnitt wohl von Hans Sebald Beham: Luther als Bibelübersetzer. Vgl. C. Glaser, Hans Sebald Behams Holzschnittillustrationen zu den Bibelausgaben des Nürnberger Verlegers Hans Hergott (Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen 37. Berlin 1915/16 S. 258 ff.).

Abb. 43 (S. 173). Geofroy Tory und seine Programmschrift „Champ Fleury" ist bereits kurz gewürdigt worden (S. 174). Unsere Abbildung gibt das Schlußstück mit dem Wahlspruch des Künstlers wieder. Das Buch hat Tory zusammen mit Gilles Gourmont 1529 in Paris gedruckt.

Abb. 44, 45 (S. 175, 177). Zwei weitere Proben französischer Buchkunst, beide 1543 aus der Werkstätte des Pariser Druckers Denys Janot hervorgegangen, die erste eine Folge von Sprichwörtern mit zahlreichen Holzschnitten und Versen von Gilles Corrozet, „Hecatongraphie" betitelt, die andere eine ähnliche Sinnbildersammlung mit der Aufschrift „Le Theâtre des bons engins", zusammengestellt von Guillaume de La Perrière, zeigen den fortwirkenden Einfluß der von Tory ins französische Buch eingeführten Renaissance in überaus feinen, vignettenhaften Kunstformen.

Abb. 46 (S. 179). Die alten Schriftmusterwerke müssen die besondere Teilnahme des Bücherfreundes erwecken, einmal weil sie zeigen, wie sich der Holzschnitt immer weitere Buchgebiete zur Vervielfältigung erobert hat, dann weil sie wertvolle Denkmäler für die Kenntnis der alten Schriften sind. Wie begehrt solche Bücher mit ihren Schreibregeln und Schriftmustern waren, lehren die zahlreichen Auflagen, die Giovanni Battista Palatino mit seinem kleinen Werkchen erlebt hat; aus der von Antonio Blado im

Jahre 1545 gedruckten Ausgabe ist die Schrifttafel mit den schönen gotischen Formen wiedergegeben. Probe einer französischen gotischen Schrift.

Abb. 47 (S. 181). Das gute Bildnis, das Francesco Alunno, den Verfasser des einst viel gelesenenen Buchs „La fabrica del mondo“ (1548) darstellt, kann die Vollendung veranschaulichen, die der venetianische Holzschnitt in der Porträtgestaltung allmählich erreicht hat. Zuerst in der genannten Schrift des Dargestellten abgedruckt, wurde es 1552 auch in das reichgeschmückte Werk von Doni „I mondi“ aufgenommen (Bl. 108). Die Aufschrift „Che la colpa“ setzt sich unter dem Bilde mit „è piu mia, che piu per tempo“ fort. Dem verdienten venetianischen Drucker der schönen Ausgabe: Francesco Marcolini hat Gaetano Zaccaria eine beschreibende Aufzählung seiner Druckwerke gewidmet.

Abb. 48 (S. 183). Die bekannte Fabel vom Vater und Sohne, die es niemanden recht machen konnten, in fünf Einzelschilderungen zu einem Gesamtbilde vereinigt, aus der Fabelsammlung „Cento favole morali dei piu illustri antichi e moderni autori Greci e Latini, scielte e trattate in varie maniere di versi volgari da Giovanni Mario Verdizotti“. Venedig, Giordano Ziletti, 1570.

Abb. 49 (S. 205). Holzschnitt mit der Darstellung des sagenhaften Königs Atlas, des Himmelsträgers, aus Johann Schöners „Opusculum geographicum“ mit Widmungsvorrede des Verfassers an Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, Nürnberg an den November-Iden 1533.

Abb. 50 (S. 209). Weltkarte aus dem „Epitome Theatri Orteliani. Antwerpen Philippo Gallaeo excudebat Christophorus Plantinus 1589“. Herausgeber dieses Taschenatlasses war der Kupferstecher Philipp Galle. Amerika ist als selbständiger Weltteil, Australien samt dem Südpol als unbekanntes Land eingetragen.

Abb. 51 (S. 219). Holzschnitt: Sigismund von Herberstein, der berühmte Verfasser der Reisebeschreibung „Moscovia“, auf einer Schlittenfahrt durch Rußland. Aus der italienischen Übersetzung dieses Werkes „Commentari della Moscovia et parimente della Russia. Venedig, Nicolo a Bascarini für Gion Battista Pedrezzano

1550". Die Karte von Rußland ist in dieser italienischen Ausgabe von Jacobus de Gastaldis umgearbeitet.

Abb. 52 (S. 223). Zwei Radierungen von Wilh. Schäfer, genannt Dilich, aus dessen „Hessischer Chronica", 2. Auflage, Kassel 1606, mit der Widmung an den Stadtrat in Battenberg (Spectabilibus Dominis Consulibus et Senatui civitatis Battobergensis).

Abb. 53 (S. 225). Musiknoten in Holzschnitt aus dem Lehrbuch von Michael Keinspeck, Lilium Musicae. Augsburg, Johann Froschauer, 1500. Zu beachten ist die Unregelmäßigkeit der Notenköpfe.

Abb. 54 (S. 227). Choral-Notendruck in Rot und Schwarz aus dem „Missale Romanum." Venedig, Johann Hamman, 1493 (Hain 11401). Doppeldruck, bei dem der Rotdruck für sich erfolgen mußte.

Abb. 55 (S. 231). Eine Seite Figuralnotendruck aus dem Liederbuch: „Fünfundsechzig deutsche vormals nie ausgegangene Lieder." Straßburg, Peter Schöffer d. J. und Matthias Apiarius, ohne Jahr (um 1530).

Abb. 56 (S. 235). „Hans Judenkunig bürtig von Schwäbisch Gmund Lautenist jetzt zu Wien". Holzschnitt mit zwei Künstlermonogrammen: Judenkunig als Lautenspieler, neben ihm ein Violaspieler. Aus Judenkunigs: „Unterweisung, leichtlich zu begreifen den rechten Grund zu lernen auf der Laute und Geige". Wien, Hans Singriener, 1523. Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 18.

Abb. 57, 58 (S. 240, 241). Bei dem Pariser Drucker Jamet Mettayer erschien 1586 ein kirchliches Stundenbuch: „L' office de la vierge Marie" betitelt, mit seinen Kupferstichen ein gutes Beispiel dafür, wie weit in dieser Zeit die Buchausstattung mit Kupferbildern bereits vorgeschritten war. Die beiden Abbildungen „Maria und Elisabeth" (Bl. 20) und „Christus am Kreuz" (Bl. 143) zeigen die Technik des Kupferstichs auf einer kaum mehr steigerungsfähigen Höhe. Das eine der neun Bilder ist mit dem Künstlernamen Rabel bezeichnet.

Abb. 59 (S. 243). Titelblatt aus dem Abbildungswerk des Kupferstechers Theodor Galle: Illustrium imagines, quae exstant Romae, 2. Aufl. Antwerpen, Johann Moretus, 1606.

Abb. 60 (S. 253). Kupferstich zu Bernhardus Varenius, Descriptio regni Japoniae. Amsterdam, Ludwig Elzevir, 1649. Eingeborne erläutern dem Verfasser ihr Land Japan. Oben der thronende Mikado. Bändchen aus den „Republiken", das dem Stadtrat von Hamburg und der Königin Christine von Schweden gewidmet ist.

Abb. 61 (S. 255). Kupferstich: Burg Desenberg von J. G. Rudolphi aus: „Monumenta Paderbornensia". Amsterdam, Daniel Elzevir, 1672, im Auftrag des Fürstbischofs Ferdinand gedruckt; mit dessen Bildnis und zahlreichen anderen Kupferstichen.

Abb. 62 (S. 260). Die Titelrolle, die Molière seinem Tartuffe, dem scheinheiligen Heuchler, zugeteilt hat, ist weltberühmt geworden. François Boucher stellt den Betrüger dar, wie er eben in die Falle geht, von der Frau seines Gönners gestellt und von dem hinzutretenden Sohne des Hauses entlarvt wird (Bd. 4, S. 190, 191). Die Molière-Ausgabe von 1734 mit den 33 Bildern von Boucher gehört zu den Hauptwerken des Künstlers und zu den bestillustrierten Büchern des 18. Jahrhunderts.

Abb. 63 (S. 261). Der Schäferroman „Pastoralia" des griechischen Erotikers Longus ist ein Lieblingsbuch der französischen Gesellschaft geworden. Die erste bildgeschmückte Ausgabe erschien im Jahre 1718, mit einem Titelkupfer von Antoine Coypel und 28 Stichen von Benoit Audran nach Bildern von Philippe von Orleans ausgestattet. Kupfertitel aus der Ausgabe vom Jahre 1754 mit dem gleichen Bild wie früher, nur ist die Darstellung gleich den übrigen 29 Stichen mit einer Einfassung von Simon Fokke umrahmt.

Abb. 64—66 (S. 262—264). War Lafontaine der gelesenste französische Dichter des 18. Jahrhunderts, so darf die Ausgabe von 1762 für die bedeutendste gelten, sie war das Hauptwerk Eisens, das Buch, das der leichtlebigen französischen Welt am besten entsprach. Zwei Bildnisse, 80 Vollbilder von Eisen, 4 Vignetten und 53 Schlußzierate von Choffard schmücken die beiden Bände. Unsere Abbildungen geben eine Vignette Choffards, ein Vollbild Eisens „La Confidente sans le sçavoir" mit zierlichem Rokoko-Innenraum und das reizende Selbstbildnis Choffards wieder.

Abb. 67 (S. 265). Voltaire ließ im Jahre 1764 bei Cramer in Genf eine Ausgabe des „Théâtre“ von Pierre Corneille in 12 Bänden drucken, Gravelot steuerte 34 Bilder bei. Eines der hübschesten davon ist das fein belichtete Blatt zur Komödie „L'Illusion comique“ (Bd. 12 S. 100, 101), wo der Vater, der zum ersten Male ein Theaterstück gesehen hat und daraufhin seinen Sohn, einen der Mitspieler, für wirklich getötet glaubt, an diesem Wahn auch da noch festhält, als er den Sohn bei einer Geldzählung der Schauspieler sieht. Es ist die Erläuterung zu der Stelle „Que vois-je? Chez les morts compte l'on l'argent.“

Abb. 68 (S. 266). Das niedliche Titelbild Gravelots zu Fourniers Handbuch der Buchdruckerkunst, das, von Fournier hergestellt, bei Barbou zu Paris im Jahre 1763 in zwei Bänden erschien; verdient wegen seiner hübschen Darstellung einer Druckerwerkstätte Beachtung. Daß auch ein Lehrbuch mit allegorischen Bildern geschmückt wurde, entsprach ganz dem Geschmacke der Zeit.

Abb. 69 (S. 267). Ein echtes Titelblatt der galanten Zeit. Clement Pierre Marillier, der es geschaffen hat, überschüttet den Beschauer förmlich mit den Wahrzeichen einer heiteren Lebenskunst, mit Blumen und Früchten, mit Tonwerkzeugen und Liebesgöttern, den Zeichen der fünf Sinne, er will den Leser in die Stimmung versetzen, die sich der unbekannte Verfasser für seine Dichtung „Les sens“ wünscht.

Abb. 70 (S. 269). Die vielgelesenen „Jahreszeiten“ des englischen Dichters James Thomson waren auch in Frankreich außerordentlich stark verbreitet. Im Jahre 1759 erschien die erste bildergeschmückte Übersetzung mit vier Darstellungen und ebenso vielen Schlußstücken von Charles Eisen. Auf dem Titelblatt will der Künstler den Inhalt der Dichtung, die vier Jahreszeiten, im Bilde veranschaulichen.

Abb. 71 (S. 270). Die Dichtung „La Peinture“ von Le Mierre, um 1769 in Paris gedruckt, hat Cochin mit drei hübschen Bildern geschmückt, darunter dem schönen Flug der Kunst zu den Höhen des Lichts. „Artiste, suis mon vol au dessous de la nue“ ist unter dem Bilde zu lesen.

Abb. 72 (S. 271). Der französische Kupferstich hat sich schon von jeher fleißig im Bildnis geübt; so galt es nur eine alte Überlieferung weiterzuführen, wenn die Künstler des 18. Jahrhunderts das Porträt mit besonderem Eifer pflegten. Eine eigenartige Vereinigung von drei Brustbildern weist das hübsche Titelblatt von Marillier auf in: La Beaumelle, Commentaire sur la Henriade; die drei Dargestellten sind Voltaire, La Beaumelle und Fréron.

Abb. 73 (S. 273). Im Jahre 1773 ließen die Buchhändler Molini bei dem berühmten Drucker John Baskerville in Birmingham eine italienische Ausgabe von Ariosts „Orlando furioso“ drucken und von hervorragenden Buchkünstlern mit 46 Bildern ausschmücken. Als in den Jahren 1775—1783 in Paris eine französische Übersetzung mit 46 Bildern von Cochin erschien, wurden verschiedenen Abzügen auch die Bilder der italienischen Ausgabe eingefügt. Einem solchen zusammengestellten Exemplar der Münchener Staatsbibliothek ist der schöne Kupferstich Eisens mit dem Bildnis Ariosts nach dem Gemälde Tizians entnommen. Die malerische Ausdrucksmöglichkeit des Kupferstiches hat hier ihren höchsten Punkt erreicht.

Abb. 74 (S. 274). Bei einer Jagd des französischen Hofes ist ein Mann von einem aufgescheuchten Hirsch tödlich verwundet worden. Die Kronprinzessin Maria Antoinette, die Tochter Maria Theresias, läßt ihren Wagen halten und tröstet die jammernde Frau des Verunglückten mit einer reichen Geldspende. Den Vorgang, den der Abbé Fromageot in seinen Annalen von Maria Theresias Regierung erzählt, hat Moreau d. J. in einem überaus feinen Bildchen geschildert (S. 246/247). Das Buch ist mit drei weiteren Darstellungen Moreaus ausgeschmückt. Am Anfang des Buches steht ein Bildnis der österreichischen Kaiserin von Cathelin.

Abb. 75 (S. 275). Cochin hat für das Heldengedicht „Joseph“ von P. J. Bitaubé, das im Jahre 1786 bei dem Verleger Didot dem Älteren erschienen ist, ein Bildnis des Verfassers entworfen, das von St. Aubin ausgeführt ist. Bitaubé (1732—1808), der in Königsberg geborene Abkömmling einer französischen Emigrantenfamilie, der 1766 von Friedrich II. zum Mitglied der Berliner

Akademie ernannt wurde, hat sich durch seine französische Homerübersetzung bekannt gemacht.

Abb. 76 und 77 (S. 277 und 279). Eine so reich geschmückte Ausgabe wie Tassos „Gerusalemme liberata“ vom Jahre 1771, die 20 Vollbilder und neun Schlußstücke von Gravelot enthält, war für die Pariser vornehme Gesellschaft ein Ereignis ersten Ranges. Das Buch erlebte mehrere Auflagen, darunter einen besonderen Prachtdruck von 1792. Unsere Abbildung zeigt Gottfried von Bouillon, wie er als Sieger begrüßt wird. Das zweite Bildchen veranschaulicht, wie die Künstler die skizzenhafte Vignette zu selbständigen Darstellungen erweitert haben, die volle Buchseiten für sich in Anspruch nehmen.

Abb. 78 (S. 281). Aus: Charles Burney, An account of the musical performances in Westminster-Abbey and the Pantheon in commemoration of Handel, London 1785. Braun getöntes Ovalbild, von Edward Francis Burney entworfen, von Francesco Bartolozzi, dem Förderer der malerischen Crayonmanier, gestochen: Darstellung der Händelmedaille, die bei der 100. Geburtstagsfeier des berühmten, in der Westminsterabtei begrabenen Tonsetzers (1685—1759) von den englischen Majestäten getragen wurde.

Abb. 79 (S. 283). Eine reizende Probe aus der spanischen Buchkunst: es ist das Bild zum 5. Gesang von Iriarte's „La Musica“, von Gregorio Ferro mit musizierenden Kindern bevölkert und mit anmutigem Ausblick in eine weite Landschaft belebt. Das Buch ist mit fünf weiteren Vollbildern im Jahre 1779 in der Königlichen Druckerei zu Madrid erschienen.

Abb. 80 (S. 285). Kupferbildnis: „Livia Doria Caraffa“ von Fedele Fischetti, aus: „Prose e versi per onorare la memoria di Livia Dora Caraffa principessa della Rocella,“ einer Prachtausgabe mit Stichen, Initialen und Vignetten.

Abb. 81 (S. 289). Desbillons erzählt in seiner Fabelsammlung von einem Diener, der, gewöhnt, seinen Platz hinter dem Wagen einzunehmen, mit einem Male ein steinreicher Mann wurde. Er besaß nun selbst Kutscher und Pferde. Einmal will er ausfahren und befiehlt einzuspannen. Er eilt aus dem Hause und nach alter

Gewohnheit strebt er dem früheren Stehplatze zu, statt sich in den Polstersitz des Wagens zu werfen. Das Geschichtchen hat Verhelst zu einem hübschen Bilde umgewandelt. Das Buch ist, mit zahlreichen Stichen geschmückt, 1768 in Mannheim, der von Frankreich her besonders stark beeinflußten pfälzischen Residenzstadt, erschienen.

Abb. 82 (S. 290). Der Name des deutschen Dichters und Bibliographen Michael Denis (1729—1800) hat in der Bücherkunde einen guten Klang. Zuerst Jesuit, wurde er nach der Aufhebung des Ordens Verwalter der Garellischen Bibliothek, dann 1784 Kustos der Hofbibliothek in Wien, schrieb 1777 eine noch heute brauchbare „Einleitung in die Bücherkunde", berichtete 1780 über die Merkwürdigkeiten der Wiener öffentlichen Garellischen Bibliothek und erregte durch seine Übersetzung Ossians ins Deutsche großes Aufsehen. Sein Wirken im Dienste der Bücherkunde verdient es, daß sein Bildnis von Geyser, im „Leipziger Musenalmanach aufs Jahr 1778" versteckt, an dieser Stelle bekannter wird.

Abb. 83 (S. 291). Ein echtes, stimmungsvolles Bildchen von Chodowiecki: der Herr des Hauses, Hans Peter Friedrich Freiherr von Bernklau, ist soeben „naß wie ein eingetauchtes Handtuch" von der Jagd zurückgekehrt und hat sich in einen behaglichen Lehnstuhl vor dem brennenden Kamin geworfen. Die junge Frau plaudert ihm voll Übermut und Überglück von den Zigeunerinnen vor, die ihr heute binnen Jahr und Tag einen Erben vorausgesagt haben. Titelkupfer zu dem Roman Christian Friedrich Blankenburgs „Beiträge zur Geschichte deutschen Reichs und deutscher Sitten", 1775 zu Leipzig und Liegnitz bei David Siegerts Witwe erschienen.

Abb. 84 (S. 293). Titelkupfer von Chodowiecki nach Holbeins berühmtem Holzschnitt Erasmus im Gehäus, in „Erasmus, Das Lob der Narrheit aus dem Lateinischen, Berlin und Leipzig, bey Georg Jacob Decker, königl. Hofbuchdrucker 1781." Mit Vignette: Die Jugend tanzt um das Standbild der Narrheit herum; die zahlreichen Textbilder von Chodowiecki sind auf 6 Tafeln am Schluß der Ausgabe zusammengedrängt.

Abb. 85 (S. 295). Titelblatt aus: Salomon Geßner „Idyllen von dem Verfasser des Daphnis". Zürich, Geßner, 1756. Der Verfasser, zugleich der Zeichner des Titelblatts und der neun überaus feinen Textvignetten, ist in der Vorrede genannt.

Abb. 86 und 87 (S. 296 und 297). Zwei Vignetten Salomon Geßners zu dessen „Schriften". Zürich 1773 ff., Bd. 1, S. 14: Auf einer Art Gemme ist im Anschluß an den Text die Muße des Dichters dargestellt, wie sie Amor ihre Hirtenlieder vorspielt; im Hintergrund die Büste des Waldgottes Pan. Bd. 1 S. 103: Auf einer mit Weinlaub umkränzten Urne Satyr mit dem Ziegenbock tanzend gemäß dem Ausklang der Idylle „Die übel belohnte Liebe", wo der Faun dem Satyr zuruft: „Geh, tanze mit deinem Ziegenbock und vergiß deiner Liebe."

Abb. 88 (S. 299). Kupferstich: „Der unsterbliche Autor", von Johann Heinrich Meil aus dessen Kupferband zu Gellerts „Fabeln und Erzählungen", 1766. Der Dichter schildert den ruhmreichen Lauf des Autors, der zu seinen Lebzeiten das Wunder seiner Zeit war: „Das Verzeichnis seiner Bücher, / Die kleinen Schriften mitgezählt, / Nahm an dem Lebenslauf allein / Drei Bogen und drei Seiten ein." Nach dem Tode des Mannes kamen aber seine Schriften bald aus der Mode. „Der Mann war bloß berühmt gewesen, / Weil Stümper ihn gelobt, eh Kenner ihn gelesen. / Berühmt zu werden, ist nicht schwer, / Man darf nur viel für kleine Geister schreiben, / Doch bei der Nachwelt groß zu bleiben, / Dazu gehört noch etwas mehr / Als, seicht am Geist, in strenger Lehrart schreiben."

Abb. 89 (S. 301). Titelblatt zu Christian Fürchtegott Gellert, Geistliche Oden und Lieder. Leipzig, Weidmann, 1757. Vignette von Johann Martin Bernigeroth.

Abb. 90 (S. 302). Titelblatt zu Lessings „Kleinigkeiten", 1751 anonym erschienen, mit erdichtetem Druckort: Frankfurt und Leipzig, in Wirklichkeit bei Joh. Bened. Metzler in Stuttgart. 65 Gedichte. Weitere vermehrte Auflagen ebenda 1757, 1762, 1779. Die Titelvignette von J. A. Friedrich A(ugustae) V(indelicorum) = Augsburg.

Abb. 91 (S. 303). Titelkupfer von J. W. Meil zu Lessings „Fabeln Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts“, Berlin, bei Christian Friedrich Voß 1759: Symbolische Darstellung der Fabel.

Abb. 92 und 93 (S. 305 und 306). Verfasserbildnis und Kupfertitel von Meil zu Gottfr. Aug. Bürgers „Gedichte“. Göttingen, Johann Christian Dieterich, 1789.

Abb. 94 (S. 307). Widmungskupfer in Klopstocks „Oden“, Hamburg 1771. Bei Johann Joachim Christoph Bode. 1. Ausgabe auf gutem „römischen“ Velinpapier: 3 Bücher Oden und 3 Elegien. Widmung an des Dichters Freund und Gönner den Grafen Bernstorff mit dessen Wappen und Wahlspruch.

Abb. 95 (S. 309). Titelblatt zu Herders „Kritischen Wäldern“. 2. Stück. Riga bei Hartknoch 1769, der Sokrateskopf auch im „Ersten Wäldchen“, dagegen nicht im dritten.

Abb. 96 (S. 311). Titelblatt, von Salomon Geßner entworfen, zu Wielands „Poetischen Schriften“. 2. Band. Zürich 1762. Vignette: zwei Putten auf einer Wolke, mit Tinte und Feder, eine dritte mit einem fertigen Brief davonfliegend. Anspielung auf den Bandinhalt mit den „Moralischen Briefen“.

Abb. 97 (S. 312). Titelblatt zu Wielands „Agathon“. 2. Teil. Leipzig, bei Weidmanns Erben und Reich 1773. Das Ganze in 4 Teilen, mit je einem Titelkupfer und einer Titelvignette.

Abb. 98 und 99 (S. 313 und 315). Titelkupfer zu Wieland „Die Grazien“, Leipzig bei Weidmanns Erben und Reich 1770, von Oeser entworfen, von Geyser gestochen: zwei Grazien mit Amor im Korb, die dritte mit Wielands Bild, das für das Denkmal im Hintergrund bestimmt ist. Textseite 191 mit Vignette: Amor und Psyche, aus dem gleichen, mit 6 Vollbildern und 8 Vignetten geschmückten Bändchen.

Abb. 100 (S. 317). Kupferstich: „Die Tochter des Jairus oder Talitha Kumi“, nach dem Bilde Rembrandts aus den „Kupfern“ zur „Messiade“ (1782) von Joh. Caspar Lavater, der die Abbildungen selbst bestimmt und überwacht hat.

Abb. 101 (S. 319). Titelblatt zu Friedrich Schillers anonymer

„Anthologie auf das Jahr 1782“ (Stuttgart, Johann Benedikt Metzler).

Abb. 102 (S. 320). Titelkupfer zu Goethes „Faust“ (Schriften Band 7, Leipzig, Georg Joachim Göschen 1790), von H. Lips nach Rembrandt gestochen: Faust, das aufgeschlagene Buch vor sich, blickt auf und sieht eine Lichterscheinung mit magischen Zeichen.

Abb. 103 (S. 321). Mit vier Bildern von Küffner und zwei Stichen von Chodowiecki erschien 1799 die „2. verbesserte Auflage“ von Goethes „Hermann und Dorothea“. Das Titelbild Küffners mit dem Zug der Auswanderer bedarf keiner weiteren Erläuterung, seine Größe ist dem kleinen Format der Almanache angepaßt.

Abb. 104 (S. 331). Bucheinband, eine mit Leder überzogene Holzdecke, mit dem Stempel des Benediktinerklosters Tegernsee, dort im Jahre 1507 von kundiger Mönchshand hergestellt. Oben der Titel des Werkes: „Passio domini Jesu Christi a Johanne Tuberino compilata“ (Nürnberg 1495), unten die Standortsnummer der Tegernseer Bibliothek. Heute in der Münchener Staatsbibliothek (Inc. c. a. 221).

Abb. 105 (S. 333). Mit der Mannheimer Hofbibliothek des Kurfürsten Karl Theodor ist ein wertvoller Schatz französischer Buchausgaben des 18. Jahrhunderts in die Münchener Staatsbibliothek gelangt, darunter der Lafontaine-Druck von 1762, aus der die Abbildungen 46 bis 48 entnommen sind. Zu ihm gehört auch der wiedergegebene Einband mit dem Besitzzeichen Karl Theodors (P. o. gall. 1137). Lederdecke in roter Farbe, mit Goldzieraten geschmückt, denen der Goldschnitt im Buche entspricht.

Abb. 106 (S. 335). Bücherzeichen des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern und seiner Hofbibliothek in München, um 1630 an Stelle des älteren herzoglichen vom Jahre 1618 in 18200 Bücher geklebt. Dieses neue Exlibris enthält im Mittelschild des Wappens den Reichsapfel des Erztruchsessenamts, das Zeichen der Kurwürde, die Maximilian I. im Jahre 1623 erhalten hat.

Literatur.

Allgemeines.

a) Zeitschriften.

Archiv für Buchgewerbe. 1 ff. Leipzig 1864 ff.
Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal. München 1913 ff.
Bücherfreund, Frankfurter. Mitteilungen aus dem Antiquariate von Jos. Baer & Co. 1 ff. Frankfurt a. M. 1900 ff.
Die Bücherstube. 1. München 1920.
La bibliofilia, diretta da Leo S. Olschki. 1 ff. Firenze 1899 ff.
The Library. 1 ff. London 1889 ff.
Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft. 1—31. Leipzig 1840 bis 1870.
Zeitschrift für Bücherfreunde. 1 ff. Bielefeld 1897 ff.
Zentralblatt für Bibliothekswesen. 1 ff. Leipzig 1884 ff.

b) Bibliographisches.

Bigmore, E. C., u. Wymann, C. W. H., A Bibliography of Printing. Bd. 1—3. London 1880/86.
Bouchot, Henri, Le livre. Paris 1886.
Brunet, J. C., Dictionnaire de Géographie ancienne et moderne à l'usage du libraire et de l'amateur de livre. Paris 1870.
— Manuel de libraire et de l'amateur de livre. Bd. 1—6. 5. ed. Paris 1860/65.
Das Buchgewerbe und die Kultur. Vorträge. (Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 182.) Leipzig 1907.
Cim, Albert, Le livre. 5 Bde. Paris 1905/08.
Dibdin, T. F., The bibliographical Decameron. 3 Bde. London 1817.
Ebert, F. A., Allgemeines bibliographisches Lexikon. Bd. 1, 2. Leipzig 1821/30.
Falkenstein, C., Geschichte der Buchdruckerkunst in ihrer Entstehung und Ausbildung. 2. Aufl. Leipzig 1856.
Fumagalli, Giuseppe, Lexicon typographicum Italiae. Florence 1905.
Graesse, J. G. Th., Trésor des livres rares et precieux. Bd. 1—7. Dresden 1858/69.
Hauptwerke der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums (Berlin). Heft 6: Buchgewerbe. 2. Aufl. Berlin 1904.
Katalog der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. Leipzig 1885—1902.
Kleemeier, Friedr. Joh., Handbuch der Bibliographie. Wien 1903.
Lorck, Carl B., Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst. 2 Teile. Leipzig 1882.

Monographien des Buchgewerbes. Bd. 1 ff. Leipzig 1907 ff.
Petzholdt, Julius, Bibliotheca bibliographica. Leipzig 1886.
Rouveyre, E., Connaissances nécessaires à un bibliophile. 10 Bde. Paris 1899.
Slater, J. Herbert, Handbuch für Büchersammler. Jena 1906.

c) Buchausstattung.

Baer, Buchillustration in religiösen Druckwerken (Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. v. Fr. M. Schiele. Bd. 1. Tübingen 1909. Sp. 1377 ff.).
Bammes, Reinhold, Der Titelsatz, seine Entwicklung und seine Grundsätze. Leipzig 1911.
Buch, Das alte, und seine Ausstattung vom 15. bis 19. Jahrhundert. Mit einem Vorwort von Heinrich Röttinger. Hrsg. von M. Gerlach. (Die Quelle, Mappe 13). Wien [1915].
Crane, Walter, Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Aus dem Englischen von L. und K. Burger. Leipzig 1901.
Katalog der Buchkunst-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek. Wien 1916.
Kautzsch, Rudolf, Die deutsche Illustration. (Aus Natur- und Geisteswelt. Bd. 44.) Leipzig 1904.
Könnecke, Gustav, Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2. Aufl. Marburg 1895.
Kristeller, Paul, Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten. Berlin 1905.
Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann. Bd. 1—10. Berlin 1889/1899.
Das Kupferstichkabinett. Nachbildungen von Werken der graphischen Kunst. Hrsg. von Alb. Fischer Edler von Zickwolff und W. Franke. Bd. 1—5. Berlin 1897—1901.
Le Petit, Jules, Bibliographie des principales éditions originales d'ecrivains Français du 15 au 18 siècle. Paris 1888.
v. Lützow, Karl, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891.
Pollard, A. W., Fine books. London 1912.
Poppenberg, Felix, Buchkunst. (Die Kunst. Bd. 57—58.) Berlin 1908.
Vinne, Th. Low de, A Treatise on Title-pages. New York 1902.

A.

1. Die Vorzeit des Buchdrucks.

Falk, F., Der Stempelschnitt vor Gutenberg. (Festschrift zum 500-jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg. Hrsg. von O. Hartwig. Mainz 1900. S. 73 ff.)
Lippmann, Friedr., Über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes. (Repertorium für Kunstwissenschaft. 1. 1876. S. 215 ff.)
Schreiber, W. L., Darf der Holzschnitt als Vorläufer der Buchdruckerkunst betrachtet werden? (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 12. Leipzig 1895. S. 201 ff.)
— Vorstufen der Typographie. (Festschrift zum 500 jährigen Geburtstage von Johann Gutenberg. Hrsg. von O. Hartwig. Mainz 1900. S. 30 ff.)

2. Die frühesten Druckdenkmäler.

Börkel, Alfr., Gutenberg. Sein Leben, sein Werk, sein Ruhm. Gießen 1897.
British Museum, Catalogue of Books printed in the 15. Century. 1 ff. London 1908 ff.
Domel, Georg, Gutenberg, die Erfindung des Typengusses und seine Frühdrucke. Köln 1919.
Dziatzko, Karl, Gutenbergs früheste Druckerpraxis. Leipzig 1890.
Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg. Hrsg. von O. Hartwig. Mainz 1900.
Gottschalk, Paul, Die Buchkunst Gutenbergs und Schöffers. Berlin 1918.
Harless, Chr. Fr., Die Literatur der ersten hundert Jahre nach der Erfindung der Typographie. Leipzig 1840.
Hessels, J. H., Gutenberg. London 1882.
Humphreys, H. Noel, A history of the Art of Printing. London 1867.
von der Linde, A., Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. Bd. 1—3. Berlin 1886.
Meisner, Heinr., u. Luther, Joh., Die Erfindung der Buchdruckerkunst. Bielefeld 1900.
Morgan, J. P., Catalogue of Early Printed Books. 3 Bde. London 1907.
Müller, G. H., Die Quellen der Costerlegende. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 28. 1911. S. 145 ff., 193 ff.
Schmidt, Adolf, Untersuchungen über die Buchdruckertechnik des 15. Jahrhunderts. (Zentralblatt für Bibliothekswesen 14. 1897. S. 14 ff, 57 ff, 153 ff.)
Schröder, Edward, Philologische Beobachtungen zu den ältesten Mainzer und Bamberger Drucken in deutscher Sprache. (Zentralblatt für Bibliothekswesen 19. 1902. S. 437 ff.)

3. Der Bilddruck und das Blockbuch.

Hochegger, R., Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher. Leipzig 1891.
Schreiber, W. L., Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Straßburg 1909.
— Livres xylographiques et xylo-chirographiques. (Manuel Bd. 4, 7, 8.) Leipzig 1895/1902.
Sotheby, S. L., Principia typographica. The block-books. 3 Bde. London 1858.

4. Die Verbindung des Holzschnitts mit dem Buche.

Koegler, Hans, Über Buchillustrationen in den ersten Jahrzehnten des deutschen Buchdrucks. (10. Jahresbericht der Gutenberg-Gesellschaft. Mainz 1911. S. 27 ff.)
Schreiber, W. L., Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au 15. siècle. Berlin 1891 ff. Besonders T. 5., contenant un Catalogue des incunables à figures imprimés en Allemagne, en Suisse, Autriche-Hongrie et en Scandinavie. Berlin 1911/12.

5. Der Aufstieg des deutschen Holzschnittbuches.

Baer, Leo, Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnittes. Straßburg 1903.

Butsch, A. F., Die Bücher-Ornamentik der Hoch -und Spätrenaissance. 2 Teile. Leipzig 1878/81.
Davies, H. W., Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land 1483/84. A bibliography. London 1911.
Dodgson, C., Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the British Museum. 2 Bde. London 1903/11.
Friedländer, Max J., Die Holzschnitte der Lübecker Bibel von 1494 zu den fünf Büchern Mose. Berlin 1918.
— Des Dodes Dantz. Lübeck 1489. (Graphische Gesellschaft. 12. Veröffentlichung.) Berlin 1910.
— Der Holzschnitt (Handbücher der Königl. Museen zu Berlin). Berlin 1917.
Kautzsch, Rud., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßburg 1896.
— Die Holzschnitte zum Ritter von Turn. (Basel 1493.) Straßburg 1903.
Kristeller, Paul, Die Straßburger Bücherillustration im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1888.
Muther, Richard, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530). 2 Bde. München 1884.
Naumann, Hans, Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltnis (gedruckt zu Speier bei Peter Drach.) Straßburg 1910.
Pollard, A. W., Early Illustrated Books. London 1917.
Romdahl, Axel L., Die Illustrationen in Stephan Arndes Bibel 1494 und andere Lübecker Holzschnitte. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 9. 1905/06 II. S. 591 ff.)
Röttinger, Heinr., Hans Weiditz der Petrarkameister. Straßburg 1904.
— Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius des Walther Rivius. Straßburg 1914.
Schmid, Heinr. Alfred, Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger. (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. 20. Berlin 1899. S. 233 ff.)
Stadler, Franz J., Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1913.
Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 6 ff. Straßburg 1896 ff.
Tronnier, Adolph, Die Lübecker Buchillustration des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.
Wahl, Hans, Die 92 Holzschnitte der Lübecker Bibel. Weimar 1917.
Weisbach, Werner, Die Baseler Buchillustration des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1896.
Zaretzky, Otto, Die Kölner Bücher-Illustration im 15. und 16. Jahrhundert. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 3. 1899/1900, I. S. 129 ff.)

6. Die außerdeutsche Buchausstattung der Frühdruckszeit.

Castellani, Carlo, L'arte stampa nel rinascimento Italiano-Venezia. Venezia 1894.
Claudin, A., Histoire de l'imprimerie en France au 15. et au 16. siècle. Paris 1900 ff.
Davies, H. W., Catalogue of a collection of early French Books in the library of C. Fairfax Murray. London 1910.
d'Essling, Victor Prince, Les Livres à figures Vénetiens de la fin du 15. siècle et du commencement du 16. Florenz 1907/09.

Duff, E. Gordon, Fifteenth century English books. Oxford 1917.
Gigas, Emil, Venetianische Buchillustration in Holzschnitt vor 1500. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. 1904/05. II. S. 377 ff., 417 ff.)
Haebler, Konrad, Deutsche Buchdrucker in Spanien und Portugal. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Johann Gutenberg. Leipzig 1900. S. 488 ff.)
— The early printers of Spain and Portugal. London 1897 und Zentralblatt für Bibliothekswesen. 15. 1898. S. 176 ff.
— Tipografia Iberica del siglo 15. Haag 1902.
Kristeller, Paul, Early florentine woodcuts. London 1897.
— Die lombardische Graphik der Renaissance. Berlin 1913.
Lippmann, F., Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert. (Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. 3 u. 5. 1882/84.)
Nyhoff, W., L'art typographique dans les Pays-Bas (1500—1540). La Haye 1908.
Schürmeyer, W., Die Hypnerotomachia Polifili des Francesco Colonna. (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 10. 1912. I. S. 44 ff.)

7. Die deutsche Buchkunst im Beginn des 16. Jahrhunderts.

Siehe Abschnitt 5.

8. Das liturgische Druckwerk in seiner Blütezeit.

Bohatta, Hans, Liturgische Bibliographie des 15. Jahrhunderts mit Ausnahme der Missale und Livres d'Heures. Wien 1911.
— Katalog der liturgischen Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts in der Herzogl. Parma'schen Bibliothek in Schwarzau. Bd. 1. 2. Wien 1909.
d'Essling, Victor Prince, Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. Paris 1894.
Schottenloher, Karl, Die liturgischen Druckdenkmäler in ihrer Blütezeit. Vortrag. Mainz 1910.
Schreiber, Wilhelm L., Christus am Kreuz. Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des 15. Jahrhunderts. Herausg. von Paul Heitz. Straßburg 1910.
Weale, W. H. Jac., Bibliographia liturgica. Catalogus missalium. London 1886.

9. „Livre d'heures" und „Seelengärtlein".

Bohatta, Hans, Bibliographie der Livres d'heures, Officia, Hortuli animi, Coronae B. M. V., Rosaria und Cursus B. M. V. des 15. u. 16. Jahrhunderts. Wien 1909.
Lacombe, Paul, Livres d'heures imprimés au 15. et au 16. siècle conservés dans les bibliothèques publiques de Paris. Paris 1907.
Seidlitz, W. von, Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts (Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. 5 u. 6. Berlin 1884/85).
Soleil, Felix, Les heures gothiques et la litterature pieuse au 15. et 16. siècles. Rouen 1882.

10. Das Heiltumsbüchlein.

Falk, Franz, Die Druckkunst im Dienste der Kirche zunächst in Deutschland bis zum Jahre 1520. Köln 1879.

Garber, Josef, Das Haller Heiltumbuch mit den Unika-Holzschnitten Hans Burgkmairs des Älteren (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 32. H. 6. Wien 1915).

Muther, Richard, Die Heiligtumsbüchlein des 16. Jahrhunderts. (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. 1884. Nr. 239.)

Ruland, Anton, Über das Vorzeigen und Ausrufen der Reliquien oder über die „Heilthumbfahrten" der Vorzeit (Chilaneum. 2. Würzburg 1863. S. 231 ff.).

Térey, Gabr. von, Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520. Straßburg 1892.

11. Humanismus und Buchentwicklung.

Giehlow, Karl, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 32. Heft 1. Wien 1915.)

Ruland, Anton, Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celtis. (Archiv für die zeichnenden Künste. 2. Leipzig 1856. S. 254 ff.)

Vögelin, Salomon, Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? (Repertorium für Kunstgeschichte. 10. 1887. S. 345 ff.)

12. Kaiser Maximilian I. und das Buch.

Maximilian I., Kaiser, Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Faksimiledruck herausg. von K. Giehlow. Wien 1907.

Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien. Herausg. von Quirin von Leitner. Wien 1881.

Weißkunig, Der. Nach den Diktaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Max Treitzsauerwein von Ehrentreitz. Herausg. von Alwin Schultz (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 6. Wien 1888).

Laschitzer, Simon, Die Heiligen aus der Sipp-, Mag-, und Schwägerschaft des Kaiser Maximilians I. (Jahrbuch, ebenda. 4. 5. 1886/87.)

Theuerdank, Der. Faksimile-Reproduktion nach der ersten Auflage vom Jahre 1517. Neu herausg. von Simon Laschitzer. (Jahrbuch, ebenda. 8. 1888.)

13. Druckwerke mit Farbenholzschnitten.

Gräff, Walter, Älteste deutsche Farbenholzschnitte. (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. I, 2. 1909/10. S. 336 ff.)

Seibt, Wilhelm, Studium zur Kunst und Kulturgeschichte. Heft 5. Frankfurt a. M. 1891.

Springer, Jaro, Der Farbenholzschnitt. (Die graphischen Künste. 16. 1893. S. 11 ff.)

14. Typen und Zierbuchstaben der Frühdruckszeit.

Brandi, Karl, Unsere Schrift. Göttingen 1911.

Burger, Karl, Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italienische Inkunabeln in getreuen Nachbildungen. Herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei. Berlin 1892/1903.

Druckschriften des 15. bis 18. Jahrhunderts in getreuen Nachbildungen herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei. Berlin 1884/87.
Haebler, Konrad, Zur Typenkunde des 15. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. Bd. 1. 1909/10. S. 136 ff.)
Kuhlmann, Fritz, Darf Dürer als der Schöpfer der Fraktur angesehen und diese als „Dürerschrift“ bezeichnet werden? (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 10. 1919. II. S. 149 ff.)
Milchsack, Gustav, Was ist die Fraktur? Braunschweig 1918.
Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des 15. Jahrhunderts. 1 ff. Leipzig 1907 ff.

Faulmann, Karl, Die Initiale. Wien 1887.
Haßelmann, Fritz, Initialen. [München 1881.]
Heitz, Paul, Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts. 1. u. 2. Reihe. Straßburg 1894/97.
Holbein, Hans, Initialen. Herausgegeben von Gustav Schneeli und Paul Heitz. Straßburg 1900.
Hrachowina, Carl, Initialen, Alphabete und Randleisten verschiedener Kunstepochen. Wien 1883.
Jennings, Oskar, Early Woodcut Initials. London [1908].
Schreiber, W. L., Der Initialschmuck in den Druckwerken des 15. bis 18. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 5. 1901/02. I. S. 209 ff. II. S. 302 ff.)

15. Die Bedeutung der Büchermarken.

Delalain, Paul, Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires. Paris 1886/8.
Heitz, Paul, Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen. Bd. 1—7. Straßburg 1892—1908.
— Die Zürcher Büchermarken. Zürich 1895.
Roth-Scholtz, Friedrich, Thesaurus symbolorum ac emblematum, i. e. insignia bibliopolarum et typographorum. Nürnberg 1730.
Silvestre, L. C., Marques typographiques. Paris 1857/67.

16. Die Einwirkung der Reformation auf das Buch.

Dommer, A. v., Lutherdrucke auf der Hamburger Stadtbibliothek 1516 bis 1523. Leipzig 1888.
Flugschriften aus den ersten Jahren der Reformation herausgegeben von Otto Clemen. Leipzig 1906 ff.
Götze, Alfred, Die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit. Straßburg 1905.
Luther, Joh., Die Reformationsbibliographie und die Geschichte der deutschen Sprache. Berlin 1898.
— Die Titeleinfassungen der Reformationszeit. Leipzig 1909 ff.
— Ludwig Trutebul und die Druckerei „Zum Färbefaß“ in Erfurt. (Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen Paul Schwenke gewidmet. Berlin 1913. S. 185 ff.)
Pflugk-Harttung, Julius von, Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert. Stuttgart 1909.
Schottenloher, Karl, Buchdrucker und Buchführer im Dienste der Reformation. (Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. 3. Aufl. Ergbd. Leipzig 1907. S. 270 ff.)

17. Luthers deutsche Bibelübersetzung.

Dauner, Fritz, Die oberdeutschen Bibelglossare des XVI. Jahrhunderts. Diss. Freiburg i. Br. Darmstadt 1898.
Hiersemann, Karl W., Bibeln. Katalog 459. Leipzig Nov. 1918.
Kurrelmeyer, W., „Die erste deutsche Bibel". (Bibliothek des literarischen Vereins. Bd. 234 ff. Stuttgart 1904 ff.)
Lasch, G., Der Bilderschmuck der ältesten Lutherischen Bibel. (Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. 52. Stuttgart 1910. S. 12 ff.)
Muther, Richard, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München 1883.
Pietsch, Paul, Bibliographie der deutschen Bibel Luthers. (D. Martin Luthers Werke. Die deutsche Bibel. Bd 2. Weimar 1909. S. 201 ff.)
Risch, Adolf, Die deutsche Bibel in ihrer geschichtlichen Entwicklung. (Bibl. Zeit- und Streitfragen. III, 3, 4.) Groß Lichterfelde-Berlin 1907.
Schreiber, W. L., Jost Ammans Bibelbilder von 1573. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 10. 1906/07. II. S. 267 ff.)
Ubisch, E. von, Virgil Solis und seine biblischen Illustrationen für den Holzschnitt. Leipzig 1889.
Walter, Wilh., Luthers deutsche Bibel, Festschrift zur Jahrhundertfeier der Reformation. Berlin 1917.
— Die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters. 1.—3. Teil. Braunschweig 1889/92.
Wustmann, Georg, Luthers erster Bibeldrucker. (Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze von Gg. Wustmann. N. F. Leipzig 1898. S. 116 ff.)

18. Die Nachblüte der Buchkunst im 16. Jahrhundert.

Duplessis, Georges. Les livres à gravures du XVIe siècle. Les Emblèmes d'Alciat. Paris 1884.
Plan, Pierre-Paul, Bibliographie Rabelaisienne. Les Éditions de Rabelais de 1532 à 1711. Paris 1904.

19. Berühmte Drucker und Verleger des 15. und 16. Jahrhunderts.

Bernoni, Domenico, Dei Torresani, Blado e Ragazzoni celebri stampatori a Venezia e Roma nel XV a XVI secolo. Milano 1890.
Blades, W., The life and typography of William Caxton. 2 Bände. London 1861.
Haebler, Konrad, Deutsche Buchdrucker in Spanien und Portugal. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 11. 1894. S. 529 ff.)
Hase, Oskar, Die Koberger. 2. Aufl. Leipzig 1885.
Heckethorn, Charles William, The Printers of Basle in the XV. and XVI. Centuries. London 1897.
Kothe, Wilhelm, Die Druckerfamilie der Estienne (Stephanus), in: Zeitschrift für Bücherfreunde. 9. 1905/06. S. 180 f.
Macferlane, John, Antoine Vérard (Illustrated Monographs by the Bibliographical Society Nr. 7). London 1908.
Merlo, Joh. Jak., Ulrich Zell, Koelns erster Drucker. Köln 1906.
Pallmann, Heinrich, Sigmund Feyerabend. Frankfurt a. M. 1881.
Redgrave, Gilbert R., Erhard Ratdolt and his work at Venice. London 1894.
Renouard, A. A., Annales de l'imprimerie des Aldes. 3 Bde. Paris 1834.

Renouard, Ph., Imprimeurs Parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie jusqu'à la fin du XVIe siècle. Paris 1898.
Rooses, Max, Le musée Plantin-Moretus. Antwerpen 1914.
— Christophe Plantin imprimeur Anversois. 2 Bde. Anvers 1882.
Schorbach, Karl, u. Spirgatis, Max, Heinrich Knoblochtzer in Straßburg (1477—1484). Straßburg 1888.
Schück, Julius, Aldus Manutius und seine Zeitgenossen in Italien und Deutschland. Berlin 1862.
Voulliéme, Ernst, Der Buchdruck Kölns bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Bonn 1913.
— Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts. Kurzgefaßte Einführung in die Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Berlin 1916.

20. Kartenwerke und Länderbeschreibungen.

Averdunk, H. und Müller-Reinhard, J., Gerhard Mercator und die Geographen unter seinen Nachkommen. (Ergänzungsheft Nr. 182 zu „Petermanns Mitteilungen"). Gotha 1914.
Baudet, P. J. H., Leven en Werken von Willem Jansz Blaeu. Utrecht 1871. Nachschrift 1872.
Behrmann, W., Über die niederdeutschen Seebücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Dissertation Göttingen. Hamburg 1906.
Böhme, Max, Die großen Reisesammlungen des 16. Jahrhunderts und ihre Bedeutung. Dissertation Straßburg 1904.
Brandmaier, Eduard, Bibliographische Untersuchungen über Entstehung und Entwicklung des Ortelianischen Kartenwerkes. Dissertation. München 1914.
Breusing, G., Leitfaden durch das Wiegenalter der Kartographie bis zum Jahre 1600 mit besonderer Berücksichtigung Deutschlands. Frankfurt 1883.
Catalogue of the printed Maps, Plans and Charts in the British Museum. 2 Bde. London 1885.
Eckardt, H., Matthaeus Merian, Skizze seines Lebens und ausführliche Beschreibung seiner Topographia Germaniae. Basel 1887.
Gasser, Max, Studien zur Philipp Apians Landesaufnahme. (Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in München. 1. München 1906. S. 17 ff.)
Hantzsch, Viktor, Sebastian Münster. (Abhandlungen der philolog. hist. Klasse der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XVIII, 3.) Leipzig 1898.
— Die Landkartenbestände der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Leipzig 1904.
— Deutsche Reisende des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1895.
Harrisse, Henry, Bibliotheca Americana Vetustissima. A Description of Works relating to America published betwen the years 1492 and 1551. New York 1866. Additions Paris 1872.
Hartig, Otto, Aus der Werkstätte Philipp Apians. (Das Bayerland. 29. 1918. S. 325 ff.)
Hiersemann, Karl W., Geographie, Kartographie, Reisen. (Katalog 350.) Leipzig 1908.
Hildenbrand, Friedr. Joh., Mathias Quad und dessen Europae universalis et particularis Descriptio. I. u. II. Teil. Frankenthal 1890—92.

Kretschmer, Konrad, Die Entdeckung Amerikas in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Weltbildes. Mit einem Atlas von 40 Tafeln. Berlin 1892.

— Geschichte der Geographie. (Sammlung Göschen 624.) Berlin 1912.

Lazius, Wolfgang, Karten der österreichischen Lande und des Königreichs Ungarn aus den Jahren 1545—1563. Hrsg. von Eug. Oberhummer und Franz R. von Wieser. Innsbruck 1906.

Merian, Matthäus, Topographia Bavariae (1644). Karten und Kupfertafeln. (Zwickauer Faksimiledrucke. Hrsg. von Otto Clemen. Bd. 26.) Zwickau 1914.

Nehring, Alfr., Über Herberstain und Hirsfogel. Berlin 1897.

Nordenskiöld, A. E., Facsimile-Atlas to the early History of Cartography. Translated by Joh. Adolf Ekelöf and Clements R. Markham. Stockholm 1889.

— Periplus. An essay on the early history of charts and sailing- directions translated by Francis A. Bather. Stockholm 1897.

Ortroy, F. van, Bibliographie de l'oeuvre de Pierre Apian. (Le bibliographe moderne. 5. 1901. S. 89 ff, 284 ff.)

Phillips Philip Lee, A list of geographical atlases in the library of congress with bibliographical notes. 3 Bde. Washington 1909—14.

Rooses, Max, Ortelius et Plantin. (Bulletin de la société de géographie d'Anvers. 5. Anvers 1888. S. 350 ff.)

Ruge, Walter, Älteres kartographisches Material in deutschen Bibliotheken. 1.—5. Bericht. (Aus den Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philolog. histor. Klasse. 1904—06, 1911, 1916.)

Schuchhard, C., Die Zeiller-Merianschen Topographien. Bibliographisch beschrieben. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 13. 1896. S. 193 ff.)

Statz, Vinzenz, Mittelalterliche Bauwerke nach Merian. Mit einer Einleitung von A. Reichensperger. Leipzig 1856.

Wagner, Hermann, Leitfaden durch den Entwicklungsgang der Seekarten. Bremen 1895.

Wauwermans, Henri, Histoire de l'école cartographique Belge et Anversoise du XVIe siècle. 2 Bde. Bruxelles 1895.

Weigel, T. O., Bibliographische Mitteilungen über die deutschen Ausgaben von De Brys Sammlungen der Reisen nach dem abend- und morgenländischen Indien. Aus dem „Serapeum" besonders abgedruckt. Leipzig 1845.

Wieser, Fr. R. von, Die Cosmographiae introductio des Martin Waldseemüller (Ilacomilus) in Facsimiledruck. Straßburg 1907.

Wieser, Franz, Magalhâesstraße und Austral-Continent auf den Globen des Johannes Schöner. Innsbruck 1881.

Winsor, Justin, A Bibliography of Ptolemy's Geography. (Library of Harvard University. Bibliographical Contributions Nr. 18.) Cambridge 1884.

Wolkenhauer, W., Aus der Geschichte der Kartographie. (Deutsche Geographische Blätter 27. 1904. S. 95 ff; 33. 1910. S. 259 ff.)

— Leitfaden zur Geschichte der Kartographie in tabellarischer Darstellung. Breslau 1895.

21. Der Musiknotendruck.

Becker, Carl F., Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. 2. Aufl. Leipzig 1855.
Bohn, Emil, Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche zu Breslau aufbewahrt werden. Berlin 1883.
Chrysander, Friedrich, Abriß einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. (Allg. Musikalische Zeitung. 14. Leipzig 1879. S. 161 ff.)
Dobsky, Arthur, Alte und neue Notentitel. (Archiv für Buchgewerbe. 54. 1917. S. 125 ff., 159 ff.)
Eitner, Robert, Bibliographie der Musiksammlung des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1877.
— Der Musiknotendruck und seine Entwicklung. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 1. 1898. II. S. 630 ff.)
Goovaerts, Alfonse, Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays Bas. Anvers 1880.
Grand-Carteret, J., Les titres illustrés et l'image au service de la Musique. Turin 1904.
Hiersemann, Karl W., Musik und Liturgie. Katalog 392. Leipzig 1911.
Mantuani, Jos., Über den Beginn des Notendruckes. (Vorträge und Abhandlungen. Hrsg von der Leo-Gesellschaft. Heft 16.) Wien 1901.
Molitor, Raph., Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und der Notendrucker in Deutschland. Regensburg 1904.
Riemann, Hugo, Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie. (Festschrift zur 50 jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder.) Leipzig 1896.
Peter Schöffers Liederbuch, Mainz 1913, nach dem einzigen bekannten Exemplar auf der Königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, herausgegeben von der Gesellschaft Münchener Bibliophilen im Januar 1919.
Schottenloher, Karl, Orlando di Lasso und die Titeleinfassung „Patrocinium Musices". (Die Bücherstube. 1. München 1920. Heft 2.)
Springer, Herm., Zur Musiktypographie in der Inkunabelzeit. (Beiträge zur Bücherkunde und Philologie. August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet. Leipzig 1903. S. 173 ff.)
Squire, W. Barclay, Notes on early music printing. (Bibliographica. 9. London 1896. S. 99—122.)
Thürling, Adolf, Der Musikdruck mit beweglichem Metallsystem im 16. Jahrhundert und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Straßburg und Bern. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 8. 1892. S. 389 ff.)
Vogel, Emil, Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik. (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1895. 2. 1896. S. 47 ff.)
— Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Berlin 1892.
Wendel, Carl, Aus der Wiegenzeit der Notendrucke. Ein Bericht über die Geschichte und die Hauptergebnisse der Noteninkunabel-Forschung. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 19. 1902. S. 569 ff.)

Zur Westen, Walter von, Zur Kunstgeschichte des Notentitels und der Dekoration musikalischer Druckwerke. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 12. 1908/09. I. S. 89 ff., 129 ff.)

22. Buch und Kupferstich.

Duportal, Jeanne, Études sur les livres à figures édités en France de 1601—1660. (Revue des bibliothèques. Supplement XIII.) Paris 1914.
Lippmann, Friedrich, Der Kupferstich. 4. Aufl. (Handbücher der k. Museen zu Berlin). Berlin 1914.
Singer, H. W., Der Kupferstich. 2. Aufl. Bielefeld 1912.

23. Balthasar Moretus und Peter Paul Rubens.

Rosenberg, Adolf, Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens. (Die Rubensstecher.) Wien 1888.
Rooses, Max, Titels en Portretten gesneden naar P. P. Rubens voor de Plantijnsche Drukkerij. Antwerpen 1877.
— Petrus Paulus Rubens en Balthasar Moretus. Antwerpen 1884.

24. Tiefstand der Buchausstattung.

Frick, Gg., Die Elzevirschen Republiken. (Zeitschrift für Bücherfreunde 1. 1897/98. II. S. 609 ff.).
Walther, Chr. Fr., Les Elzévirs de la Bibliothèque Impériale Publique de St.-Pétersbourg. St.-Pétersbourg 1863.
Willems, A., Les Elzevier. Bruxelles 1880. Supplemente dazu von J. Berghman. Stockholm 1885—97.

25. Das illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts.

Cohen, Henri, Guide de l'amateur de livres à gravures du 18. siècle. 6. édition revue par Seymour de Ricci. Paris 1912.
Gurlitt, Corn., Das französische Sittenbild des 18. Jahrhunderts im Kupferstich. Berlin 1913.
Hausenstein, W., Rokoko. Französische und deutsche Illustratoren des 18. Jahrhunderts. (Klassische Illustratoren. Bd. 8.) München 1912.
Heß, G., Illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts. Katalog 24 von G. Heß, Antiquariat. München [1911].
Straus, R., u. Dent, R. K., John Baskerville. Cambridge 1907.
Werelet, E., Études bibliographiques sur la famille des Didot 1713 bis 1864. Paris 1864.

26. Der typographische Aufschwung.

Siehe die Abschnitte 25 und 27.

27. Vom Buchgewand der deutschen Klassiker.

Buchner, Karl, Wieland und die Weidmann'sche Buchhandlung. Berlin 1871.
Deneke, Otto, Die Einzeldrucke Goethescher Werke bei Göschen 1787—17 0. (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 1. 1910. S. 161 ff.)
Eckardt, Joh. Heinr., Schillers Verleger Michaelis. (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 1. 1910. II. S. 287 f.)
Geiger, Ludw., Die erste Ausgabe von Goethes „Hermann und Dorothea" und ihre Verleger. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 1. 1897—98. I. S. 143 ff.)

Gleichen-Rußwurm, Schillerausgaben im Wandel der Zeit. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 9. 1906. I. S. 75 ff.)
Goedeke, Karl, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 3. Aufl. von Edm. Goetze. Bd. 4. Abt. 1—4. Dresden 1910/16.
Goschen, Viscount, Das Leben Georg Joachim Göschens. Deutsche Ausgabe übersetzt von Th. A. Fischer. 2 Bde. Leipzig 1903.
Hellen, Eduard von der, Goethes Antheil an Lavaters physiognomischen Fragmenten. Frankfurt a. M. 1888.
Hirschberg, Leop. u. Gg. Witkowski, Ein Unikum der Göschenschen Ausgabe von Goethes Schriften? (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 9. 1917. I. S. 69 ff.)
Hirzel, Salomon, Verzeichnis einer Goethe-Bibliothek. Leipzig 1884.
Katalog der Bibliothek Dr. Otto Deneke in Göttingen. Die deutsche Literatur im XVIII. und XIX. Jahrhundert. Versteigerung den 19. bis 21. Okt 1919. Frankfurt a. M. Jos. Baer & Comp. 1919.
Meyer, Friedrich, Verzeichnis einer Goethe-Bibliothek. Leipzig 1908.
Meyer, Joachim, Beiträge zur Feststellung, Verbesserung und Vermehrung des Schiller'schen Textes. Nürnberg 1858. Neue Beiträge. Nürnberg 1860.
[Milchsack G.] Systematisches Verzeichnis der Lessing-Literatur der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel 1889.
Schiller, Friedr., Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781. Im Faksimile Neudruck nebst der unterdrückten ursprünglichen Fassung herausgegeben von Carl Schüddekopf. Leipzig, Adolf Weigel. 1905.
Redlich, Carl Christian, Lessing-Bibliothek. Verzeichnis derjenigen Drucke, welche die Grundlage der Textes der Lessing'schen Werke bilden. Berlin 1878.
Schulte-Strathaus, Ernst, Bibliographie der Originalausgabe deutscher Dichtungen im Zeitalter Goethes. München 1913.
Seuffert, Bernhard, Über Göschens historischen Kalender. (Archiv für Literaturgeschichte. 11. 1882. S. 402 ff.)
Steinbrucker, Charlotte, Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. Berlin 1915.
Trömel, Paul, Schiller-Bibliothek, Verzeichnis derjenigen Drucke, welche die Grundlage des Textes der Schillerschen Werke bilden. Leipzig 1865.
Ulrich, O., Eine bisher unbekannte Radierung Goethes. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 11. 1907/08. II. S. 283 ff.)
Witkowski, Georg, Die deutsche Bücherillustration des 18. Jahrhunderts (Zeitschrift für Bücherfreunde. 1. 1897—98. II. S. 401 ff.)
Wurzbach von Tannenberg, Const., Das Schillerbuch. Festgabe zur ersten Säcular-Feier von Schillers Geburt. Wien 1859.
Ziegert, Max, Wieland und seine Verleger. (Berichte des Freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main. N. F. 3. 1886/87. II. S. 11 ff.)

28. Buchhandel und Buchherstellung.

Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels. 1—20. Leipzig 1878—98.
Frommann, Ed., Aufsätze zur Geschichte des Buchhandels. 1., 2. Heft. Jena 1881.
Kapp, Friedr., u. Goldfriedrich, Joh., Geschichte des deutschen Buchhandels. 4 Bde. Leipzig 1886/1913.

Kirchhoff, Albr., Beiträge zur Geschichte des deutschen Buchhandels. 2 Bde. Leipzig 1851/53.
Lempertz, Heinr., Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Köln 1853/65.
Schwetschke, G., Codex nundinarius Germaniae literatae bisecularis. (Meßjahrbücher des deutschen Buchhandels 1564—1846.) Halle 1850—1877.

B.

1. Bucheinband und Bücherzeichen.

Adam, P., Der Bucheinband. Leipzig 1890.
Berling, K., Der Kursächsische Hofbuchbinder Jakob Krause. Dresden 1897.
Brassington, A history of the art of bookbinding. London 1894.
Gruel, Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures. Paris 1887.
Loubier, Jean, Medothische Erforschung des Bucheinbands. (Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen Paul Schwenke gewidmet. Berlin 1913. S. 174 ff.)
— Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Berlin 1904.
Schwenke, Paul, Zur Erforschung der deutschen Bucheinbände des 15. und 16. Jahrhunderts. (Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten. Heft 11. Leipzig 1898. S. 114 ff.)
— Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preußen und seiner Gemahlin Anna Maria. Leipzig 1894.
Westendorp, K., Die Kunst der alten Buchbinder auf der Ausstellung von Bucheinbänden im alten Schloß zu Straßburg Elsaß. Veranstaltet im Oktober 1907. Halle a. S. 1909.

Almack, Edward, Bookplates. London 1904.
Bouchot, Henri, Les Ex-Libris. Paris 1891.
Budan, Comte Emile de, Bibliographie des Ex-libris. 2. édition. Leipzig 1900.
Ex-libris; Buchkunst und angewandte Graphik. 1 ff. Görlitz 1892 ff.
Heinemann, Otto von, Die Exlibris-Sammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Berlin 1895.
Kekule von Stradonitz, Stephan, Über Super-Exlibris. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. 1904—05. II S. 339 ff. Vgl. auch 9. 1905/06. I. S. 173 f.)
Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu, Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen. Stuttgart 1901.
Seyler, G., Illustriertes Handbuch der Exlibris-Kunde. Berlin 1895.
Warnecke, Friedr., Die deutschen Bücherzeichen (Ex-Libris) von ihrem Ursprunge bis zur Gegenwart. Berlin 1890.
Zur Westen, Walter, Exlibris (Bucheignerzeichen). Bielefeld 1901.

3. Das alte Buch als Sammelgegenstand.

Quentin-Bauchart, Ernest, Les femmes bibliophiles de France XVI. XVII. et XVIII. siècles. Paris 1886. 2 Bde.
Elton, C. J. u. M. A., The Great Book Collectors. London 1893.

Mühlbrecht, Otto, Die Bücherliebhaberei in ihrer Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1898.

4. Seltene und merkwürdige Bücher.

Budik, P. A., Zur Kenntnis seltener Bücher. (Serapeum 2. Leipzig 1841. S. 145 ff.)

Drucke und Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung. Straßburg 1899 ff.
— Seltene, in Nachbildungen. Mit einleitendem Text von Karl Schorbach. Leipzig 1893/1905.
— Deutsche, älterer Zeit in Nachbildungen herausgegeben von Wilhelm Scherer. Berlin 1881—1885.

Zwickauer Facsimiledrucke. Herausgegeben v. Otto Clemen. Nr. 1 ff. Zwickau 1910 ff.

Facsimiles of rare 15. century books. Cambridge 1905—1906.

Flechsig, Eduard, Adam von Fulda „Ein ser andechtig cristenlich Buchlein". Mit 8 Holzschnitten von Lucas Cranach. Lichtdrucknachbildungen. (Graphische Gesellschaft. 19. Veröffentlichung.) Berlin 1914.

Hirth, Georg, Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 13 Bde. München 1880—1889.

Martin, John, Bibliographical Catalogue of privately printed Books. 2. Ed. London 1845.

Meisner, Heinr., Seltene Bücher. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 3. 1899/1900. S. 147 ff.)

Meister, Alte, der Medizin und Naturkunde in Faksimile-Ausgaben u. Neudrucken, herausgegeben v. Gust. Klein. München 1910. Bd. 1—4.

Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus, herausgegeben von Gust. Hellmann. Nr. 1 ff. Berlin 1893 ff.

[Praet van, Jos Basile Bernard], Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi. Paris 1822.
— Catalogue des livres imprimés sur vélin dans les bibliothèques tant publiques que particulières. 4 Bde. Paris 1824—28. Complement [par Lepold Delisle]. Paris 1887.

Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken in getreuen Nachbildungen herausgegeben unter Leitung von Ernst Freys, Otto Glauning, Erich Petzet. Bd. 1 ff. München 1912 ff.

5. Die Inkunabelkunde.

Brandeis, Richard, Über Inkunabelforschung und ihre Hilfsmittel. (Österreichische Zeitschrift für Bibliothekswesen. 1. 1914. S. 173 ff.)

Campbell, M. F. A. G., Annales de la Typographie Néerlandaise au 15. siècle. La Haye 1874/90.

Glonar, J. A., „Paratus" und „Meffreth" — zwei vermeintliche Autoren als Beispiele bibliographischer Mißverständnisse. (Zeitschrift für Bücherfreunde. Jg. 9. 1917/18. II. S. 232 ff.)

Haebler, Konrad, Typenrepertorium der Wiegendrucke. Bd. I—III, 1. 2. (Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten. 19/20. 22/23. 27. 29/30.) Halle a. S. 1905—1910.

Hain, Ludw., Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum 1500 typis expressi recensentur. 4 Bde. Stuttgart 1826/38.
Hoffmann, F. L., Zur Bibliographie der Inkunabeln-Kunde. (Serapeum. 15. 1854. S. 39 ff.)
Holtrop, J. W., Monuments typographiques des Pays-Bas au 15. siècle. Collection de Fac-simile. La Haye 1857/68.
Panzer, G. W., Annales typographici. 11 Bde. Nürnberg 1793/1803.
Proctor, Robert, An Index to the Early Printed Books in the British Museum. 4 Bde. London 1898—1903.
Schottenloher, Karl, Beiträge zur Geschichte der Inkunabelkunde in Franken. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 29. 1912. S. 64 ff.)
Schreiber, W. L., Holzschnitt- und Inkunabelforschung. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 23. 1906. S. 237.)
Zedler, Gottfried, Probleme und Methode der heutigen Gutenbergforschung. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 30. Leipzig 1913. S. 404—417.)
Schwenke, Paul, Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks. Festschrift zur Gutenbergfeier. Berlin 1900.
Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft. Bd. 1 ff. Mainz 1902 ff.
Weigel, T. O., u. Zestermann, Ad., Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. 2 Bde. Leipzig 1866.
Wyß, Arthur, Guttenberg oder Coster? (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 6. 1889. S. 255 ff.)
— Die neuesten deutschen Forschungen zur Gutenbergfrage. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 7. 1890. S. 407 ff.)
— Die Literatur der Gutenbergfeier. (Historische Zeitschrift. 87. München 1901. S. 454 ff.)
Zedler, Gottfr., Gutenberg-Forschungen. Leipzig 1901. (Vgl. die Besprechung von Karl Schorbach in Zentralblatt für Bibliothekswesen. 19. 1902. S. 194 ff.)

6. Der Marktwert des alten Buches.

American Boock Prices Current. New York 1895 ff.
Boock Prices Current. London 1895 ff.
Grumpelt, C. A., Bücherliebhaberei und Bücherauktionswesen. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 7. 1903/04. II. S. 443 ff.)
Jahrbuch der Bücherpreise. Bearbeitet von C. Beck und F. Rupp. 1—12. Leipzig 1907—18.
Kirchhoff, A., Zur Geschichte der Bücherauktionen. (Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels. 1. Leipzig 1878. S. 190 ff.)
Koch, Guenther, Kunstwerke und Bücher am Markte. Eßlingen 1915.
Lawler, J., Book Auctions in England in the Seventeenth Century. London 1898.
Livingston, L. S., Auction Prices of Books 1886—1904. 4 Bde. New York 1905.
Lüdtke, W., Bücherauktionen im päpstlichen Rom. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 10. 1906/07. II. S. 120 f.)
Luther, Johannes, Die Preise der Lutherdrucke im deutschen Antiquariatsbuchhandel. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. 22. 1905. S. 349 ff.)

Pollard, Alfr. W., Zur Theorie der Bücherpreise. (Zeitschrift für Bücherfreunde. 10. 1906/07. I. S. 207 ff.)

Rupp, F., Die Preisgestaltung auf dem Altbüchermarkt in den Jahren 1916 und 1917. (Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 11. 1919/20. I. S. 135 ff.)

Ulm, Ad., Zur Geschichte des Bücherauktionswesens im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts. (Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels. 5. 1880. S. 313 ff.)

Wheatley, H., B., Prices of Books. London 1898.

Register.

D

E

G

M

N

O

P

Q

R

U

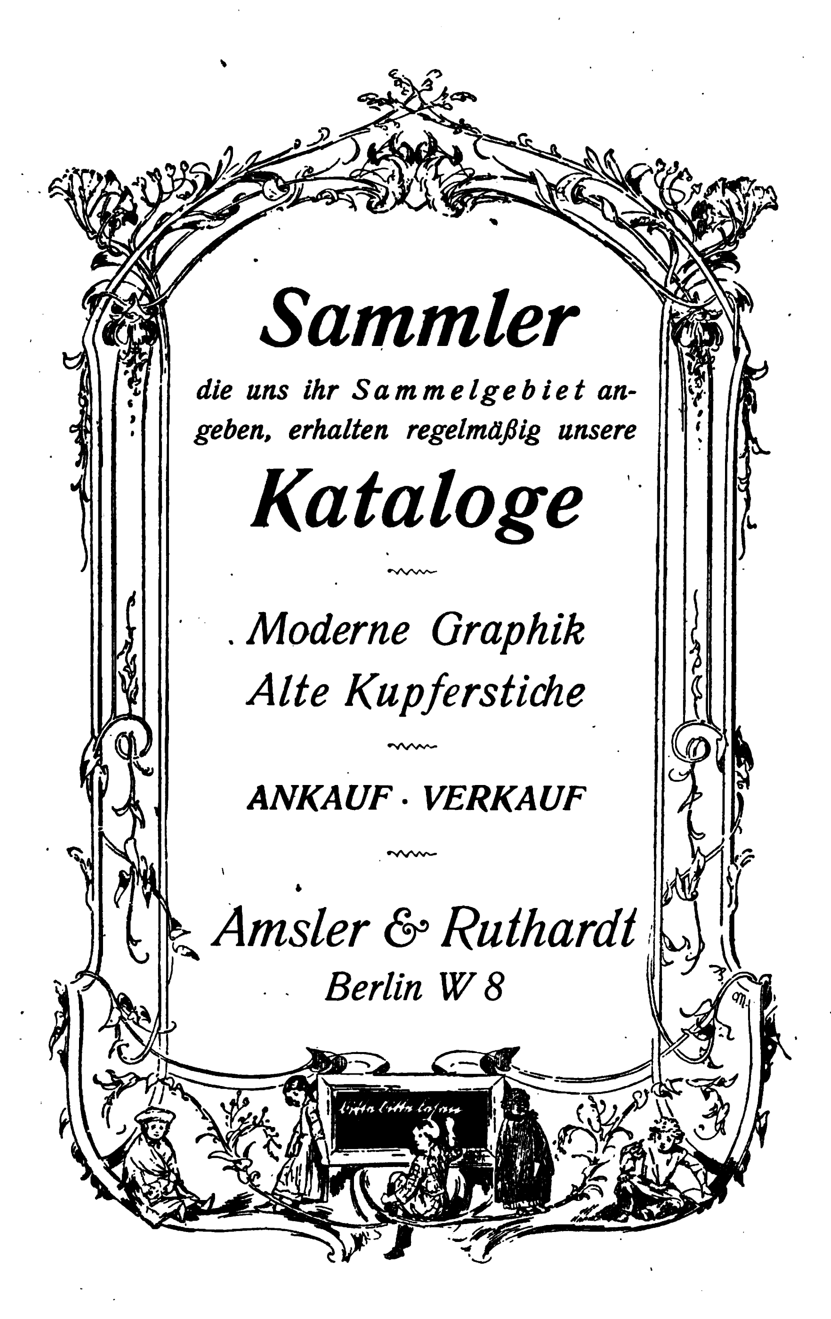
V

W

X

Y

Z


Sammler
die uns ihr Sammelgebiet angeben, erhalten regelmäßig unsere
Kataloge
Moderne Graphik
Alte Kupferstiche
ANKAUF · VERKAUF
Amsler & Ruthardt
Berlin W 8



Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62, Lutherstr. 14. Telephon Amt Lützow 5147
292 Seiten Markentafeln
86 Seiten Belege und Register
GRAESSE
FÜHRER FÜR SAMMLER
VON
PORZELLAN, FAYENCE ETC.
15. Aufla"ge, völlig umgearbeitet und mit wissenschaftlichen Belegen, Erläuterungen und Registern versehen von Professor Dr. E. ZIMMERMANN, Direktor der Porzellansammlung in Dresden
Preis in Originaleinband 24 Mark







Buch- und Kunstantiquariat
Oskar Rauthe
Berlin-Friedenau, Handjerystraße 72








Ankauf von Bibliotheken
und Archiven, Kunstblättern,
Handzeichnungen, Autographen,
Illustrierten Werken aller Zeiten,
Handschriften mit und ohne
Malereien, alten Drucken,
einzelnen Büchern von Wert,
Stammbüchern u. s. w.
Martin Breslauer
Verlagsbuchhändler u. Antiquar
Berlin W. 8.
Französische Straße 46
FLOERKE



